This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
$B 124 266

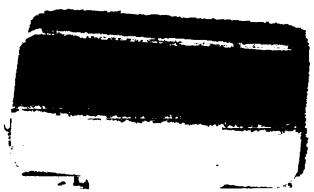
YC116541

Des Moines

REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Received JAN 5 1892 , 18 .

Accession No. 46462 Class No. .....



Dr. Karl Hinkel's

Allgemeine Aesthetik.

In demselben Verlage sind erschienen und können durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Religion und Natur.

Randglosse eines Protestanten zu Hirscher's Erörterungen über die großen religiösen Fragen der Gegenwart.

Von Dr. Gustav Widenmann.

Geheftet. Thlr. 1 oder Fl. 1. 30 Kr.

Die neue illustrirte Zeitschrift Nro. 52 sagt über dieses Werkchen:

Wir haben hier eine kleine, unscheinbare Schrift vor uns, ein Büchelchen, das der Verfasser bescheiden: „Randglosse zu J. B. Hirscher's Erörterungen über die großen religiösen Fragen der Gegenwart" betitelte. Aber in dieser Brochüre liegt ein Schatz von Weisheit und Wahrheit, den wir vergeblich in dickleibigen Folianten suchen, der dieselbe in unserer Zeit der religiösen Wirren, des Aber- und Unglaubens zu einer merkwürdigen Erscheinung macht.

Ja, als eine Erscheinung begrüßen wir diese Schrift, welche sich zur Aufgabe gestellt hat, die geoffenbarte Religion als mit dem Naturgesetz im höchsten, innigsten Einverständniß stehend darzustellen und dies mit einer lichtvollen Klarheit, mit einer Sicherheit und Ruhe, mit einem Gottesbewußtsein ausgeführt, die uns vor ihrem Verfasser die größte Achtung abnöthigen, selbst da abnöthigen, wo wir der Kühnheit seiner Speculation noch nicht zu folgen vermögen. Das Buch ist eine Frucht des individuellen Entwicklungsganges des Verfassers in religiösen Dingen, aber eine „goldene Frucht in silberner Schale," das reife Produkt tiefen Forschens über die geistige Natur des Menschen und seine Verbindung mit Gott, das Resultat ernsten Ringens und Strebens nach Erkenntniß Gottes und der Dinge, endlich der Beweis, daß der Verfasser zu einer solchen Erkenntniß, zu einem solchey Einklang des Göttlichen im Menschen zu seinem Ursprunge siegreich hindurchgedrungen. Daher die Ueberzeugungskraft in den Beweisen, die Klarheit in der Durchführung, die Würde der Behandlung, daher der begeisterte Schwung der Sprache: Eigenschaften des Werkes, die Jedem, er möge auf einem Standpunkte stehen, auf welchem er wolle, unbedingt die höchste Achtung vor der schönen Innerlichkeit einer Individualität mit solch' erwecktem Seelenleben abzwingen.

Das Bekenntniß der Deutschkatholiken und Lichtfreunde.

Nebst einem Nachwort an G. G. Gervinus.

Von Dr. Gustav Widenmann.

Geheftet. 7 Ngr. oder 21 Kr.

Das theolog. Kirchenblatt zur allgemeinen Kirchenzeitung spricht sich in Nro. 22 über diese Schrift also aus:

Vorliegendes Schriftchen, das wir ungeachtet seines geringen Umfanges dem Wichtigsten und Bedeutendsten, was die literarische Tagesfluth hervorgebracht hat, zuzählen, leistet weit mehr, als sein Titel zu versprechen scheint. Der Verfasser, ein Laie, der aber mehr und tiefer als viele Theologen über die wichtigsten religiösen Probleme nachgedacht hat, bekennt sich nach seiner eigenen Versicherung im Vorworte zu dem vollständigen christlichen Dogma, aber anstatt, wie dies bisher von rechtgläubiger Seite immer nur geschehen, den Gegensatz herauszuheben, in welchem das Bekenntniß der Deutschkatholiken und Lichtfreunde zu dem dogmatischen Christenthume stehe, fühlt er sich getrieben, vielmehr den Zusammenhang zwischen dem Bekenntnisse der genannten Kirchenparteien und den christlichen Glaubensartikeln nachzuweisen und insbesondere die Meinung geltend zu machen, daß jenes Bekenntniß eine unerläßliche Vorstufe des christlichen Glaubens sei. Aus solcher Auffassung ergibt sich ihm dann die praktische Folgerung, daß die Erscheinung von kirchlichen Parteien, welche sich zunächst auf jene Vorstufe beschränken, weit entfernt, ein Abfall vom Christenthume zu sein, vielmehr eine ganz natürliche Sache und ein Zeichen gesunder Fortbildung des kirchlichen Lebens sei, und daß man dieselbe nicht nur ungern und aus äußeren Rücksichten, z. B. um das politische Leben von lästigen, ja gefährlichen Verwicklungen frei zu halten, sondern im Interesse einer gründlichen religiösen Fortentwickelung des Volkes gewähren lassen solle. — Wir schließen damit unser Referat über obige inhaltreiche Schrift und wünschen, daß dieselbe, welche die religiös-kirchlichen Fragen unserer Zeit in einem durchaus neuen Lichte erscheinen läßt, in den weitesten Kreisen die Berücksichtigung und Beachtung finden möge, die sie in so hohem Grade verdient.

Allgemeine Aesthetik

für

gebildete Leser.

Von

Dr. Karl Hinkel,
Professor an der Universität zu Marburg.

Pforzheim,
Flammer und Hoffmann.
1847.

12224

46462

UNIVERSITY
CALIFORNIA

Vorwort.

Die vorliegende Schrift ist zunächst zum Gebrauche bei Vorlesungen über Aesthetik bestimmt. Ich habe daher die philosophische Fachsprache so viel als möglich vermieden und die Erörterung der Standpunkte und Ansichten anderer Aesthetiker, so wie die ausführlichere philosophische Begründung der meinigen ganz weggelassen. Denn ich bin der Meinung, daß Beides nicht sowohl in Lehrbücher gehört, welche allgemein verständlich sein müssen und nur in aller Kürze und Bestimmtheit die Sache selbst entwickeln dürfen, als vielmehr in streng wissenschaftliche Abhandlungen und mündliche Vorträge.

Da dieſelben Geſichtspunkte auch bei ſolchen Werken gelten, welche für das gebildete Publikum im Allgemeinen beſtimmt ſind, ſo würden meine Wünſche mehr als befriedigt ſein, wenn dieſe Schrift auch in weiteren Kreiſen gebildeter Leſer einigen Anklang fände.

Marburg, im April 1847.

Dr. Karl Hinkel.

Einleitung.

Begriff und Eintheilung der gesammten Kunstwissenschaft oder Aesthetik im weiteren Sinne.

Unter einer Wissenschaft versteht man gewöhnlich den Inbegriff oder die zusammenhängende Entwickelung und Darstellung Dessen, was man über einen Gegenstand weiß, so daß demnach z. B. die Naturwissenschaft der Inbegriff oder die zusammenhängende Darstellung Dessen wäre, was man über die Natur weiß. Da nun dieses Wissen theils in der Kenntniß der Principien, Regeln oder Gesetze besteht, unter welche der Gegenstand fällt, theils in der Kenntniß aller der über denselben gemachten Beobachtungen und Erfahrungen, so zerfällt jede Wissenschaft zunächst in zwei Theile, einen philosophischen und einen empirischen.

Der philosophische Theil handelt bloß von den Principien, Regeln, Gesetzen, oder den allgemeinen Resultaten, welche aus den über den Gegenstand gemachten Beobachtungen und Erfahrungen abgeleitet worden sind, und kann deßhalb auch der allgemeine, theoretische, speculative Theil oder die reine Wissenschaft genannt werden. Der empi-

rische Theil dagegen enthält die zusammenhängende Darstellung aller der einzelnen Beobachtungen und Erfahrungen, aus welchen jene allgemeinen Resultate oder Gesetze gezogen wurden und welche somit als Beispiele zur Veranschaulichung der allgemeinen Regeln und Gesetze dienen. Er kann daher auch der specielle Theil oder die erfüllte Wissenschaft genannt werden. Da man endlich von jenen allgemeinen Gesetzen, wie von den besonderen Erfahrungen oft eine Anwendung auf das Practische machen kann, so hat man auch wohl die Art und Weise dieser Anwendung als eine Anleitung zu derselben in einem Zusammenhange von Regeln dargestellt und ebenfalls Wissenschaft genannt. Dieser dritte Theil wird sonach mit Recht die angewandte Wissenschaft genannt.

Wenden wir das Gesagte auf die Kunst und die Kunstwerke als einen Gegenstand der Wissenschaft an, so ist die Kunstwissenschaft oder die sogenannte Aesthetik[1] der Inbegriff oder die zusammenhängende Entwickelung und Darstellung Dessen, was man über die Kunst und die Kunstwerke weiß, und zerfällt in die genannten drei Theile, den theoretischen, speculativen oder philosophischen, den empirischen und den angewandten Theil.

Der philosophische Theil, die sogenannte Theorie der Kunst, Kunsttheorie, Kunstphilosophie oder Aesthetik im engeren Sinne, entwickelt die Regeln und Gesetze für die Bildung eines Kunstwerks oder die allgemeinen

[1] Der Name „Aesthetik" stammt von Alexander Baumgarten (geb. 1714), einem Anhänger der Wolff'schen Philosophie, welcher den ersten Versuch machte, die Theorie der Kunst wissenschaftlich zu begründen, und bezeichnet „Wissenschaft des Sinnes, des Empfindens." Das Schöne war ihm nämlich das sinnlich erkannte Vollkommene, fähig, Empfindungen des Vergnügens, der Bewunderung, Furcht und dergl. zu erregen, und die Aesthetik demnach die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntniß dieses sinnlich Vollkommenen. Da nun der Begriff des Schönen und der Kunst, wonach Baumgarten der Kunstwissenschaft diesen Namen gab, nicht befriedigend ist, so trifft auch der Name „Aesthetik" nicht mehr das Wesen der Sache und wird nur als einmal üblich gewordenen beibehalten.

Principien und Merkmale eines solchen. Der empirische oder spezielle Theil, die sogenannte Kunstgeschichte, enthält sodann die Geschichte der Kunst, so wie der Kunstwerke und deren Beschreibung im Einzelnen, überhaupt die sämmtlichen Beobachtungen und Erfahrungen, welche in Bezug auf die Kunst und die Kunstwerke als einen Gegenstand der Wissenschaft gemacht worden sind, und gibt somit die speciellen Beispiele zur Veranschaulichung jener allgemeinen Principien und Merkmale. Der angewandte Theil endlich enthält eine Anleitung zur Anwendung der Principien und Regeln der Kunst theils auf die Beurtheilung von Kunstwerken, die sogenannte Kunstkritik, theils auf deren Erzeugung, die sogenannte Technik.

Eintheilung der Kunstphilosophie oder der Aesthetik im engeren Sinne.

Aus dem Vorhergehenden ergibt sich nun auch der Umfang und die Eintheilung des ersten oder philosophischen Theils der Kunstwissenschaft. Er hat nur zu entwickeln, was der Inhalt der Kunst ist und in welchen Formen derselbe zur Erscheinung kommt. Die Beobachtungen und Erfahrungen, aus welchen sich die Regeln für Inhalt und Form der Kunst ergaben, die Beschreibung aller der einzelnen Kunstwerke, in welchen sich diese Regeln mehr oder weniger verwirklicht finden, also der empirische Theil der Kunstwissenschaft oder die Kunstgeschichte gehört eben so wenig in denselben, als die Entscheidung darüber, in wie weit es bei allen einzelnen Kunstwerken gelungen ist, die ergriffene Idee in der Form vollkommen auszudrücken, oder die Kunstkritik. Noch weniger hat er sich mit der Technik zu beschäftigen oder den materiellen Bedingungen einer jeden Kunst und der besonderen Art und Weise ihrer kunstgerechten Ausübung. Was er aus diesen andern Theilen der Kunstwissenschaft aufnehmen wird, hat nur die Bedeutung, beispielsweise zur Veranschaulichung der Theorie zu dienen.

Die nähere Eintheilung folgt aus der Bedeutung der Kunst. Diese ist im Allgemeinen die Thätigkeit des menschlichen Geistes, die Idee des Schönen in der ihr angemessenen äußern Form zu verwirklichen. Die Kunstphilosophie hat sich daher vorzugsweise mit der Entwickelung des Begriffs des Schönen zu beschäftigen. Das Schöne ist nun in dreierlei Beziehungen Gegenstand der philosophischen Betrachtung. Erstens ist zu untersuchen, was das Schöne an und für sich ist und welche wesentlichen Unterschiede und Beziehungen in seinem Begriffe liegen, sodann wie es sich im Einzelnen in der endlichen Welt vorfindet. Das nächste Gebiet, auf welchem uns hier das Schöne entgegentritt, ist die unmittelbare Wirklichkeit des natürlichen und geistigen Lebens; das zweite, diesem objectiven oder gegenständlichen Gebiete Entgegengesetzte ist das Subjective oder Persönliche der Phantasie, welche den Begriff der Schönheit theils durch die Anschauung des Endlich-Schönen, theils durch die Idee des Unendlichen in sich ausbildet und zum Kunstschönen oder Idealen gestaltet. Die Phantasie hat aber, wie der menschliche Geist überhaupt, eine doppelte Bedeutung. Sie ist eine geistige Kraft, welche jedem Menschen als solchem in höherem oder geringerem Grad eigenthümlich ist. Allein sie erhält bei den Menschen verschiedener Zeiten und Völker eine besondere Richtung und Anschauungsweise durch die religiöse Idee, welche den Maßstab aller menschlichen Betrachtung bildet und damit auch den allgemeinen Entwickelungsgang der Kunst bedingt. Daher folgt drittens die Entwickelung des Schönen, wie es von der Kunst verwirklicht erscheint, oder des Kunstschönen.

Neben dem allgemeinen Wesen des Kunstschönen, der Kunst und des Kunstwerkes werden nun sowohl durch den Inhalt als die ihm entsprechende Form eigenthümliche Verschiedenheiten in der Art und Weise wie in den Mitteln der Verwirklichung des Schönen durch die Kunst bedingt. Diese breitet sich daher zu

einem System einzelner Künste aus, in welchem die Idee der Schönheit ihren angemessenen Ausdruck findet. Entweder wird die Idee in einem realen, sinnlichen Körper dargestellt und dieser selbst zum Kunstwerke gestaltet, wie in der Architektur, Skulptur und Malerei, oder sie wird in dem ideelleren Elemente des Klanges, in Ton und Wort verwirklicht, wie in der Musik, Poesie und Prosa. Danach zerfallen die Künste in reale und ideale. Für die Betrachtungsweise einer jeden einzelnen aber wiederholt sich der Gang, welcher sich aus dem Wesen der Kunst überhaupt ergiebt. Zuerst wird ihr Inhalt entwickelt, demnächst das Material und die Formen, in welchen sie denselben darstellt, und hierauf die wesentlichen Unterschiede, welche durch die religiöse Idee oder den Gemeingeist der verschiedenen Völker und Zeiten in ihren Werken erzeugt werden.

Demnach hat die Kunstphilosophie zuerst den Begriff und die allgemeinsten Beziehungen und Unterschiede des Schönen im Allgemeinen, und hierauf das Wesen des Endlich-Schönen und des Kunstschönen insbesondere zu entwickeln. Da nun Ersteres keiner ausführlicheren Auseinandersetzung bedarf und vielmehr die Betrachtung des Endlich-Schönen und des Kunstschönen im Einzelnen den eigentlichen Inhalt der Kunstphilosophie ausmacht, so wird der allgemeine Begriff des Schönen am besten in der Einleitung erörtert und sodann das Wesen des Endlich-Schönen und des Kunstschönen im Einzelnen in zwei Hauptabtheilungen abgehandelt. Von diesen beiden Theilen aber enthält wieder der erste die Theorie der Kunst im Allgemeinen, indem er zeigt, wie das Endlich-Schöne den Inhalt des Kunstschönen bildet und letzteres aus ersterem hervorgeht; der zweite dagegen die Theorie der besonderen Künste, in so fern er untersucht, wie sich das Kunstschöne in den einzelnen Künsten verwirklicht. Hieraus ergiebt sich die folgende Eintheilung der Kunstphilosophie:

Erste Abtheilung.

Die Kunst im Allgemeinen.

Erstes Kapitel. Das Endlich-Schöne in der objectiven Wirklichkeit

A. des geistigen Lebens (das Geistig-Schöne);
   a. der Begriff des Geistig-Schönen im Allgemeinen;
   b. das Naive, Edle, Heroische und Sentimentale;
   c. das Erhabene und Komische;
   d. die Form des Geistig-Schönen in seiner äußern Erscheinung;

B. der Natur (das Naturschöne);
   a. der Begriff des Naturschönen im Allgemeinen;
   b. Einheit und Mannichfaltigkeit in der Natur;
   c. die Natur mit dem Scheine des Geistig-Schönen.

Zweites Kapitel. Das Endlich-Schöne in dem subjectiven Geiste, und zwar

A. in der menschlichen Phantasie an sich;
   a. die Fähigkeiten und das Maß der Phantasie;
   b. die durch den geistigen Standpunkt des Subjects bedingten Stufen der Phantasie;
   c. die Befähigung des Subjects zum künstlerischen Bilden oder das Wesen des Künstlers;

B. in der Phantasie der Völker (Allgem. Kunstgeschichte);
   a. die Kunstidee der monotheistischen Völker des Orients;
   b. die der polytheistischen Völker, der Aegypter, Griechen und Römer;
   c. die christliche oder romantische Kunst.

Drittes Kapitel. Das Kunstschöne.

A. Das Wesen der Kunst und des Kunstwerkes;
   a. das künstlerische Bilden,
   b. das Wesen des Kunstwerks.

B. Eintheilung der Kunst in das System der Künste;
   a. Eintheilung der Künste,
   b. Entwickelungsgang derselben.

Zweite Abtheilung.

Die besonderen Künste.

Erstes Buch. Die realen Künste.

Erstes Kapitel. Die Architektur mit den zu ihr gehörigen Künsten.

A. Inhalt und Eintheilung;
B. Material und Form der Darstellung;
C. die durch die religiöse Idee oder den Gemeingeist der Völker bedingte Entwickelung derselben, oder die Geschichte der Baustyle. (Derselbe Gang wiederholt sich bei jeder der folgenden Künste.)

Zweites Kapitel. Die Skulptur.
Drittes Kapitel. Die Malerei.

Zweites Buch. Die idealen Künste.

Erstes Kapitel. Die Musik.
Zweites Kapitel. Die Poesie.
Drittes Kapitel. Die Prosa.

Wir wollen nun den Begriff des Schönen an sich, seinen allgemeinsten Beziehungen und Unterschieden nach entwickeln und damit beginnen, denselben zunächst aus dem Wesen des Gemeingeistes herzuleiten.

Ableitung des Begriffs der Schönheit und der Kunst aus der religiösen Idee oder dem Gemeingeiste.

Wir müssen zuvörderst, da wir bereits von Kunst und Kunstwerken gesprochen haben, bestimmen, was darunter zu verstehen sei.

Das Leben und Handeln des Einzelnen, wie eines ganzen Volkes wird überall, zu jeder Zeit und in allen seinen Beziehungen und Verhältnissen, in Familie, Kirche, Staat und geselligem Verkehre, in Moral und Recht von einer gemeinsamen Idee durchdrungen und geleitet. Diese ist die religiöse Idee oder die Religion. So nennen wir aus diesem Grunde die Welt, in welcher wir leben: die christliche Welt, weil die Idee des Christenthums oder die christliche Religion die innere, geistige Grundlage unseres Völkerlebens ausmacht und alle Verhältnisse desselben ein Abbild jener Idee sind. Die religiöse Idee ist nun nichts Anderes, als eine bestimmte Ansicht von der Welt im Ganzen, dem Universum, und von dem Verhältnisse des Menschen, überhaupt dieses irdischen, mangelhaften und unvollkommenen Lebens zu Gott oder dem vollendeten göttlichen Leben; eine Idee, welche, sei es nun in Folge einer directen oder einer indirecten Offenbarung, bei der geistigen Entwickelung der Menschen zuerst in deren Bewußtsein erwacht. Hat sich nun einmal eine solche bestimmte religiöse Anschauung in ihrem Geiste gebildet, so wird sie auch sofort zur herrschenden Macht unter ihnen und tritt als Das auf, was wir das Gemeinbewußtsein oder den Gemeingeist eines Volkes nennen. Sie ist dann als der Begriff des unendlich oder absolut Wahren, Guten, Rechten und Vollkommenen oder Schönen, das höchste geistige Princip, die allgemein anerkannte Wahrheit, der gemäß die Menschen ihr ganzes Leben einrichten und bestimmen, so daß die Religion selbst und alle die derselben untergeordneten Formen des Lebens in Familie, Staat und geselligem Verkehre, also Sitte, Moral und Recht das eigenthümliche Gepräge jener Idee erhalten. Nach ihr wird bestimmt, was wahr und falsch, gut und böse, recht und unrecht, schön und häßlich ist. Kurz Alles, was der Mensch als Glied eines Gemeingeistes wurde, was er in dieser seiner wesentlichen Bedeutung empfindet und

wirkt, ist die That der bestimmten Idee und die Aeußerung ihrer Macht in ihm. Sie ist daher auch die Bildnerin der Kunst. Sobald nämlich die Idee der Religion im Menschen lebendig wird, sucht er auch, von ihr getrieben, das Leben und die Idee selbst, welche seinen Gemeingeist bildet, in allen ihren Erscheinungen und Aeußerungen zu begreifen. Dies ist aber erst dann vollständig der Fall, wenn es ihm endlich sogar gelingt, sie selbst und die Erscheinungen des Lebens, welchen sie den Stempel ihres Wesens aufdrückte, in einem gemessenen äußern Zeichen so darzustellen, daß Jeder, welcher das Zeichen anschaut, in ihm die verwirklichte Idee anschaut und begreift. Die Idee als dieses Zeichen heißt Kunstwerk; die Geistesthätigkeit aber, die Idee in dem ihr entsprechenden äußern Zeichen auszuprägen oder die Darstellung der Idee in der ihr angemessenen äußern Form durch die Phantasie, überhaupt den Geist des Menschen, wird Kunst genannt. Ein Beispiel aus der bildenden Kunst möge dies veranschaulichen. Die Griechen personificirten bekanntlich allgemeine Begriffe oder Ideen, wie die der Kraft, der Schönheit und dergl. Als nun ihre geistige Entwickelung die Höhe erreicht hatte, daß sie ihren Gemeingeist oder die Idee ihres Lebens begriffen, da gelang es ihnen auch, jene Ideen so vollendet darzustellen, die Idee in der endlichen Form, im Kunstwerke so zu verkörpern, daß selbst wir noch z. B. beim Anblicke der Statuen der mediceischen Venus, des farnesischen Herkules zum Ausspruche genöthigt sind: „Hier sehen wir die Idee ganz verwirklicht, wir schauen das Ideal der Schönheit, der Stärke.“

Das Kunstwerk als die durch den Menschen verwirklichte Idee oder das äußere Bild derselben ist somit Ideal. Die Form desselben ist nun das Schöne. Daher kann man auch sagen: „Das Ideal oder Kunstwerk ist das dargestellte Schöne.“ Denn das Schöne ist eben das seinem Begriffe vollkommen Entsprechende oder die in der Form oder Erscheinung vollkommen ausgedrückte oder durchgebildete Idee.

Es fragt sich nun, welche Arten des Schönen im Allgemeinen zu unterscheiden sind.

Wenn wir uns Gott als allweise, ewig und allwissend denken, so folgt daraus, daß in dem Weltganzen Alles am rechten Ort und vollkommen Das ist, was es Gottes Absichten nach sein soll; und daß Gott nicht wie wir die Dinge nebeneinander und nacheinander sieht, sondern seine ganze durchaus vollendete Schöpfung mit einem Male überschaut. Denn entspräche in seiner Schöpfung nicht Alles seinem Begriffe, so wäre sie unvollkommen und nicht weise eingerichtet; und überschaute Gott nicht das Universum, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mit einem Male, so wäre sein Wissen unvollkommen, der Entwickelung und Bereicherung fähig, er selbst also nicht ewig und allwissend. Vergleichen wir demgemäß die ganze Welt mit einem großen, in sich vollendeten Mosaikgebilde oder einem großen Gemälde, so können wir also sagen: wie in diesem Gemälde jeder einzelne Strich und Punkt am rechten Ort und so ausgedrückt ist, wie es der Idee entspricht, so daß alles Einzelne mit einander in Einklang steht und ein harmonisches Ganzes, ein wahrhaftes Kunstwerk bildet, so ist auch in der Welt jede Gestalt derselben am rechten Orte; ein wesentlicher Theil des Ganzen und vollkommen Das, was sie den allweisen Absichten Gottes nach sein soll, so daß das Einzelne wie das Ganze seinem Zweck und Begriff, das Reale dem Idealen, die Erscheinung der Idee durchaus entspricht und also schön ist. Und wie wir dieses Gemälde mit einem Blicke übersehen, ohne die einzelnen Striche und Punkte ihrer besondern Bedeutung und Stellung nach für sich zu unterscheiden, so betrachtet auch Gott die einzelnen Gestalten der Welt nicht außer ihrem nothwendigen Zusammenhange mit dem Ganzen. Vielmehr überschaut er die ganze Welt mit einem Male als den Abglanz seines eignen Bildes, nach dem er sie schuf, und

findet sich selbst in ihrem Glanze. Oder wollen wir die Welt als ein lebendig bewegtes, sich vor unsern Augen entwickelndes Ganzes mit einer großen herrlichen Symphonie vergleichen, so können wir sagen: wie wir diese Symphonie, wenn sie ein vollkommenes Kunstwerk ist, nicht nur im Ganzen, sondern auch bis ins Einzelne hinein für schön halten und jeden Accord, ja jeden einzelnen Ton seinem und dem Begriffe des Ganzen entsprechend finden, so ist dies hinwiederum auch in Bezug auf die Welt und ihre Gestalten der Fall, und wie wir in diesem Tonstücke nicht einen Ton von dem andern abgerissen in uns aufnehmen, nicht neben einem einzelnen Trommelschlag einen einzelnen Trompetenstoß, nicht hier eine Dissonanz, dort einen harmonischen Accord u. s. w., sondern die Töne so in ihrem Zusammenhange, daß wir beständig nur den Eindruck des Schönen haben; eben so schaut auch Gott die Welt und ihre Gestalten nicht eine von der andern gesondert, wie sie uns erscheinen, sondern alle in ihrem nothwendigen Zusammenhange, so daß ihm alle Erscheinungen als die wesentlichen Theile des Ganzen in diesem Zusammenhange, ihrer gegenseitigen Auflösung und Versöhnung, kurz als ihrem, d. h. dem Begriffe, welchen sie in dem Ganzen verwirklichen sollen, durchaus entsprechend, vollkommen schön erscheinen. Diese Art des Schönen, wonach die ganze Welt und alles Einzelne in ihr schön ist, weil es seiner Idee ganz entspricht, können wir, weil es in dieser Weise nicht für uns, sondern nur für Gott da ist, oder in der Anschauung Gottes liegt, das Schöne in Gott oder das Unendlich-Schöne nennen, und dürfen mit Göthe einstimmen, wenn er in dieser Beziehung sagt:

Das Ganze ist nur für einen Gott gemacht,
Er findet sich in seinem ew'gen Glanze,
Uns hat er in die Finsterniß gebracht,
Und Euch taugt einzig Tag und Nacht.

Dies ist das Schöne, nicht wie es auf Erden vergänglich, zersplittert und getrübt durch die Beimischung des Zufälligen erscheint, sondern wie es in ewiger Klarheit und Vollendung im Reiche Gottes als Ideal wohnt, als Abglanz Gottes selbst, wie Pabst Clemens XIV. sagt, als der

Lichtquell, der vom Throne Gottes
Sanft und silberwogicht sich ergießt,
Und nachahmend in die fernsten Welten
Wie ein heller Strom aus Eden fließt.

Das Endlich-Schöne und Häßliche.

Ein anderer Begriff des Schönen ergiebt sich aus unserer endlichen oder zeitlichen Betrachtungsweise. Wir überschauen nicht wie Gott mit einem Male die Welt in ihrem ewigen Glanze und ihrer harmonischen Vollendung, wir erblicken ihre Erscheinungen und Gestalten nicht in ihrem ewigen Zusammenhang und Einklange, sondern eine Gestalt nach und eine neben der andern, somit alle unter sich getrennt und entgegengesetzt. Für uns giebt es nur Licht und Schatten, Tag und Nacht, Gegensätze und Widersprüche. Denn vor unserem Blick ist jenes Gemälde, womit wir die Welt verglichen, nicht ganz aufgerollt, so daß wir es in seiner Wahrheit als ein Ganzes schauten. Vielmehr wie dieses Gemälde, wenn es über einen Stab gerollt wird, immer nur einen kleinen Durchschnitt zeigt, der als eine Reihe unzusammenhängender, bunter Striche erscheint, wo höchstens einzelne schöne Glieder des Ganzen neben vielem Unzusammenhängenden, Zerrissenen zum Vorschein kommen, so schauen auch wir immer nur einen kleinen Durchschnitt oder ein kleines, vom Ganzen losgerissenes Stück der Welt, in welchem sich höchstens einzelne schöne Theile des Ganzen neben vielen disharmonischen und ganz unzusammenhängenden Gestalten zeigen. Und wie in jener musikalischen Harmonie neben den einzelnen schönen Accorden auch jede Dissonanz für sich genom-

men unaufgelöst und mißklingend unser Ohr berührt, so sehen wir denn auch in der Welt, wie sie uns vorliegt, einzelne Gestalten, die ihrem Begriff oder dem Idealen zu entsprechen, andere, die demselben nicht zu entsprechen scheinen, weil wir sie gar nicht in Einklang mit dem Unendlichen zu bringen vermögen. Jene nennen wir schön, diese häßlich. Wir würden aber beide nicht so nennen, wenn wir sie in ihrem Zusammenhang und zu einem harmonischen Ganzen aufgelöst sähen, wo sie nicht mehr getrennt, vereinzelt und im Gegensatze mit einander stehen. Allein durch das Losreißen aus ihrem ewigen Zusammenhange verlieren alle mehr oder weniger das Band, welches sie mit dem Unendlichen verknüpft. Daher erscheinen selbst die schönen Gestalten, welche uns entgegentreten, nicht vollkommen, weil ihnen stets die Vollendung fehlt, welche sie erst im vollen Einklange mit dem Ganzen erhalten. Sie nähern sich nur dem vollkommen Schönen in dem Maße, als sich jener Zusammenhang in ihnen kund giebt. Die Welt, wie sie uns erscheint, ist demnach weder im Ganzen noch in ihren einzelnen Erscheinungen vollendet schön; denn wir sehen sie nicht in ihrer vollkommen harmonischen Gestalt, und ein eigentliches Ideal findet sich auf Erden nicht, sondern nur Annäherungen zum Ideal. Wir müssen daher das Schöne auf Erden im Unterschiede von dem Unendlich-Schönen das Endlich-Schöne nennen.

Begriff und Form des Kunstschönen.

Würde nun die Kunst Das, was der Mensch für schön hält, also das Endlich-Schöne, überhaupt das Endliche so darstellen, wie es dem Menschen erscheint, so würde es nichts vollkommen Schönes, Idealschönes in der Kunst geben, weil eben selbst das Endlich-Schöne an sich nie idealschön ist, sondern sich nur dem Ideale nähert. Ferner fiele dann das Häßliche, ja alles Endliche, was nicht geradezu schön oder der

vollständige Ausdruck seiner Idee ist, außer den Bereich der Kunst. Und weil die Ansichten der verschiedenen Völker, Zeiten und Individuen über Das, was schön ist, von einander abweichen, so würde endlich bei der Annahme, der Begriff der christlichen Völker vom Endlich-Schönen sei richtiger, als der der Orientalen, Griechen und Römer, nur das Kunstschöne der christlichen Völker wirklich schön zu nennen sein. Selbst auf dem Gebiete der christlichen Kunst wäre unter der weiteren Voraussetzung, der Begriff einer bestimmten Epoche der christlichen Kunst, ja eines bestimmten Künstlers sei der richtigste, nur eine ganz bestimmte Richtung des Kunstschönen wirklich schön. Dies Alles widerspricht aber sowohl der Erfahrung, als dem Wesen der Kunst und des Kunstschönen. Denn erstlich steht es fest, daß die Kunst das Idealschöne zur Erscheinung bringt; sodann schließt sie auch die Darstellung des Häßlichen und unvollkommen Schönen nicht aus, und endlich findet sich das Kunstschöne nicht ausschließlich auf dem Boden der christlichen Kunst. Hieraus ergiebt sich, daß das Kunstschöne anderer Natur ist, als das Endlich-Schöne. Die Kunst stellt nämlich jeden endlichen Gegenstand nicht so dar, wie er in der gemeinen Wirklichkeit vorliegt, als verrenktes, aus dem Ganzen losgerissenes Stück, gleichsam als Zerrbild, als anamorphotische Gestalt, als den abgerissenen Ton oder Accord, — sondern als ein schönes Glied des Weltplanes. Sie verknüpft ihn mit dem Ganzen, streift ihm alles Zufällige und Unwesentliche ab, welches ihm, in so fern er als ein aus dem Ganzen losgerissenes Stück erscheint, noch anhängt, und macht ihn zum reinen und vollendeten, allgemeingültigen Ausdruck der Idee, welche er in der Harmonie des Ganzen darstellt. Somit entnimmt sie ihn ganz der endlichen zufälligen Stellung, worin er uns in der Wirklichkeit entgegentritt und erhebt ihn in das Reich des Wesentlichen, des Unendlich-Schönen, des Idealen, in den nothwendigen Zusammenhang und in Einheit mit der

Harmonie des Alls. In diesem Sinne spricht sich auch Göthe im Vorspiele zu Faust über das Verfahren des Künstlers aus:

Wodurch bewegt er alle Herzen,
Wodurch besiegt er jedes Element?
Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt,
Und in sein Herz die Welt zurücke schlingt?
Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge,
Gleichgültig drehend, auf die Spindel zwingt,
Wenn aller Wesen unharmon'sche Menge
Verdrießlich durch einander klingt;
Wer theilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?
Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen Accorden schlägt? —
Des Menschen Kraft im Künstler offenbart.

Hiemit macht die Kunst jeden Gegenstand zu einem Abbilde des Unendlichen, zum Ideal, und in dieser Weise dargestellt nennen wir jeden Gegenstand des endlichen Lebens, mag er nun der zeitlichen Betrachtung schön oder häßlich, groß oder klein, erhaben oder komisch, hoch oder niedrig, geistig oder sinnlich vorkommen, kunstschön, oder, als den vollendet durchgebildeten Ausdruck einer wesentlichen Idee, Ideal. Das Kunstschöne ist demnach das in endlicher Form dargestellte Unendlich-Schöne oder das mit dem Scheine des Unendlichen dargestellte Endliche; und das Verfahren der Kunst, jeden Gegenstand zu einem Abbilde des Unendlichen, zum Ideale zu gestalten, heißt mit Recht „Idealisiren".

Einige Beispiele mögen zur Erläuterung des Gesagten dienen.

In der Wirklichkeit haben sich noch nie Menschen von der vollkommen durchgebildeten Schönheit gefunden, welche wir z. B. in den Statuen eines belvederischen Apoll, einer mediceischen Venus bewundern. Wohl aber waren die Muster für jene idealen Figuren Menschen, bei deren Abbildung es

tische Dichter als nur von einer ihm wesentlichen Leidenschaft etwa der Herrschsucht erfüllt darstellt, noch außerdem von verschiedenen andern Seiten als Vater, Freund, Gatten u. s. w. zeigen, und der Porträtmaler ein und dieselbe Person in verschiedenen Situationen und Eigenthümlichkeiten auffassen. Aber an keiner Naturgestalt und keinem Menschen finden sich alle nur möglichen Mängel oder Vorzüge in einseitiger Weise vereinigt. Wollte daher auch ein Dichter, wie z. B. der Engländer Richardson in seinen Familienromanen gethan hat, alle nur irgend erdenkbaren Tugenden und Vollkommenheiten oder Laster und Gebrechen einer Person beilegen, so würde Niemand solche Figuren für wirkliche Menschen, sondern nur für leere Phantasiegebilde oder Carricaturen halten. Zudem müßten sie, auch wenn ihre Existenz möglich, ja wirklich wäre, dennoch erst vom Dichter idealisirt werden, um anstatt endlich-schön oder häßlich, was sie in diesem Falle doch an sich nur sein würden, erst wahrhaft kunstschön zu werden. Jenes Verfahren, welches zuweilen irrigerweise Idealisiren genannt wird, ist demnach falsch. An den Gestalten der unmittelbaren Wirklichkeit haften mannichfaltige Eigenschaften und Beziehungen, welche für die im Kunstwerk auszuführende Idee unwesentlich sind und ihren Einklang mit dem Unendlichen, mit dem harmonischen Leben des Weltganzen stören. Der Dichter nun, welcher wahrhaft idealisirt, enthebt sie diesem Boden der endlichen Widersprüche, der Zufälligkeit des Daseins, des unaufgelösten Kampfes und Zwiespaltes. Er macht sie zum klaren allgemeinen Ausdrucke der ihnen zu Grunde liegenden Idee, also zum Ideale und flicht sie als nothwendige und wesentliche Glieder in die unendliche Kette der ewigen Lebensideen oder in die Harmonie des Alls versöhnend ein. In dieser Weise dargestellt werden schöne oder gute, wie häßliche oder schlechte Charaktere kunstschön. Die idealen Gebilde eines Homer, Sophokles, Dante, Shakespeare, Göthe liefern dafür den besten Beweis.

Wie könnte uns auch das Kunstwerk befriedigen, wie könnte es auf unsere Seele die unendlich großartige Wirkung haben, uns über die Endlichkeit hinweg nach der Welt des Ewigen zu erheben, aus dem endlichen Reiche des Schmerzes und der Trübsal in das Reich des ewigen Friedens, der Harmonie und Versöhnung, in jenes heitere Gebiet, wo „des Jammers trüber Sturm nicht rauscht, wo kein Schmerz die Seele mehr durchschneidet, keine Thräne mehr dem Leiden fließt und nur das heitere Blau der Ruhe schimmert," — wenn der Dichter die Gestalten und Zustände des Lebens so hinstellte, wie sie das unvollkommene endliche Leben unmittelbar darbietet? Das zeitliche Loos des Schönen und Guten der Erde würde unsre Seele eben so mißklingend berühren, als das Häßliche und Böse, wenn er nicht beide Seiten des Lebens in seinen poetischen Figuren idealisirte. Dies thut aber z. B. Dante, indem er mit einer staunenswerthen Kühnheit und Gewalt des Geistes das ganze irdische Leben mit seinen verschiedensten Gestalten und Gegensätzen, seinen mannichfaltigsten Interessen und Zwecken mit einem Zauberschlage zum Reiche des Unendlichen, Göttlichen, der ewigen Weltordnung umsetzt, in welchem nun die Menschen mit ihren Tugenden und Lastern, ihren Vorzügen und Mängeln, ihren Thaten und Leiden in vollendeter Klarheit und Ruhe, in vollkommenster Einheit und Harmonie für die Ewigkeit dastehen. So bestand auch bei Shakespeare dieses Idealisiren darin, daß er das Leben mit allen seinen geistigen Gestalten, seinen Ideen, Zuständen und Interessen zwar in seine verschiedensten Beziehungen, in die er sich wie jeder wahre Genius selbst eingelebt hatte, auflöste und mit derselben scheinbaren Zufälligkeit und Disharmonie zusammenstellte, welche sie im Leben zeigen, — aber dabei doch wieder alle diese Beziehungen unter dem Zusammenhang auffaßte, in welchem sie mit der Harmonie des Weltganzen stehen. Alle menschlichen Charaktere und Handlungen, die uns im Leben, mögen sie nun gut oder

böſe, ſchön oder häßlich ſein, als mangelhaft und nicht vollkommen ſchön entgegentreten, bringt er in Wechſelwirkung mit den allgemeinen, ewigen Geſetzen der unendlichen Welt oder, wie wir ſagen, der göttlichen Weltordnung, und löst ſie darin ſo auf, daß ſie nicht als abgeriſſene verſtümmelte Theile und im Zwieſpalte zwiſchen ihrer Idee und Erſcheinung, ſondern als die ewigen, weſentlichen, nothwendigen, Glieder des in ſich vollendeten Weltenplanes, als die Geſtalten einer höhern Sphäre erſcheinen, wo die reine Harmonie wohnt. Er ergreift alle Ideen, Leidenſchaften und Richtungen des Lebens vom Erhabenſten, Edelſten, Schönſten und Zarteſten bis zum Niedrigſten, Gemeinſten, Häßlichſten und Wildeſten; aber er ſtellt ſie nicht in der Unordnung und Zerriſſenheit dar, welche ihnen im endlichen Leben eigenthümlich iſt. Sein mächtiger Geiſt überwindet und feſſelt ſie in die Harmonie jener Weltordnung. Daſſelbe gilt von den idealen Bilden Göthe's, welches dieſer ſelbſt eben ſo treffend und beſtimmt in der oben angeführten Stelle aus dem Vorſpiele zu Fauſt, als ſchön und anmuthig in der Zueignung zu derſelben Tragödie ſchildert. Auch er ſtellt die Freuden und Leiden, die heitern und ſchmerzlichen Gefühle des Lebens, die Irren, Zweifel und Kämpfe des Gemüths, die ſchönen und häßlichen Handlungen, die guten und böſen Charaktere der Menſchheit dar; aber er verſetzt ſie aus dem Kampfe des endlichen Lebens in die Verſöhnung und Harmonie des Idealreichs. So ſind zwar alle ſeine poetiſchen Figuren lebensvolle Geſtalten der Wirklichkeit, aber nicht mehr ſo, wie ſie in dem unmittelbaren Leben erſchienen, getrübt durch die Beimiſchung des Zufälligen und Unweſentlichen und behaftet mit der nur den Schranken der Sinnlichkeit angehörenden ſchweren Maſſe, nicht mehr gefeſſelt von der Noth und Bedürftigkeit des natürlichen Daſeins, nicht mehr hingenommen und verwickelt in alle die Verkehrungen, welche mit der Zerfahrenheit und Disharmonie des endlichen Lebens zuſammenhängen, ſondern,

wie sich Schiller ausdrückt, „aus der Sinne trüben Schranken in die Freiheit des Gedankens“ versetzt. Es sind nur noch die reinen, von allem Zufälligen und Unwesentlichen, von dem Schmerze und dem Zwiespalte der endlichen Existenz befreiten Ideen oder Formen der wirklichen Zustände und Gestalten, welche der Dichter poetisch verkörpert. Weil nun Göthe wie jeder wahre Künstler, welcher das reine Kunstschöne hervorbringt, die Gestalten des zeitlichen Lebens in das Reich des Idealen, der reinen Formen, der ewigen Ideen und Wahrheiten erhebt, und daher auch nicht lärmend mit seiner eignen Persönlichkeit hervortritt, nicht mitten im heißen Schmerze oder der stürmischen Freude die Gefühle, Leidenschaften und Zustände malt, die ihn erfüllen, sondern erst nach dem Kampfe und der Unruhe spricht, in der tiefen und klaren Stille und Versöhnung des Gemüthes; — so ist in allen seinen Dichtungen auf das Bild des Kampfes, der Unruhe und Bewegung, auf das Bild der endlichen Gegensätze, Verwickelungen und Stürme eine Klarheit und Ruhe, ja eine Heiterkeit ausgegossen, welche mit allen jenen Disharmonien versöhnt. Und darin liegt eben der unendliche Zauber des Kunstschönen, daß die Furcht und der Zweifel, welchen die Verkehrung und der Zwiespalt des irdischen Daseins in uns erregt, vor ihm entflieht. Denn es macht uns die Gewißheit anschaulich, wie jener scheinbare Widerspruch zwischen Idee und Erscheinung, zwischen dem Ewigen und Zeitlichen, dem Unendlichen und Endlichen vom Ewigen aus gelöst, wie die endliche Welt vom Geiste Gottes durchdrungen und gehalten und in der Harmonie der ewigen Welt versöhnt und verklärt ist.

Inhalt des Kunstschönen.

Aus Dem, was in dem Vorhergehenden über den Begriff und die Form des Kunstschönen gesagt wurde, erhellt nun auch, was den Inhalt des Kunstschönen bildet. Durch das

Idealiſiren der Kunſt wird jeder Gegenſtand des endlichen Lebens, mag er für die menſchliche Betrachtung als ſchön oder häßlich, weſentlich oder unweſentlich, groß oder klein, hoch oder niedrig, geiſtig oder ſinnlich erſcheinen, kunſtſchön, oder als der vollendet durchgebildete Ausdruck einer in dem Ganzen nothwendigen und weſentlichen Idee zum Ideale. Nun hat aber jede einzelne, wenn noch ſo zufällige Geſtalt oder Erſcheinung in der Harmonie der Welt ihre nothwendige und wohlberechnete Bedeutung, und entſpricht ihrem Begriffe oder den Abſichten Gottes. Daher muß die Kunſt, wenn ſie, wie es ihrem Begriffe und Weſen gemäß iſt, das ganze Leben nach allen ſeinen Richtungen und Beziehungen hin wiederſchaffend darſtellen will, jede Geſtalt des Lebens, alle Gegenſätze in demſelben ergreifen und zum Inhalte des Kunſtſchönen machen, oder künſtleriſch auffaſſen und kunſtſchön darſtellen. Demnach iſt das ganze Leben in allen ſeinen Beziehungen und Erſcheinungen Inhalt des Kunſtſchönen, ſtoffartig oder ein Vorwurf für die Kunſt, weßhalb auch Göthe in jenem Vorſpiele zu Fauſt den Künſtlern zuruft:

Greift nur hinein in's volle Leben,
Wo ihr es packt, da iſt es int'reſſant!

Denn auf dieſe künſtleriſche, ideale Weiſe aufgefaßt, zerfällt das Leben nicht in die endlichen Unterſchiede und Gegenſätze von weſentlich und unweſentlich, von Anfang, Mitte und Ende; jede Geſtalt und Erſcheinung ſelbſt iſt als ein Glied in der Kette dieſer unendlichen Harmonie weſentlich und berechtigt und deßhalb ihr eigner Anfang, ihre eigne Mitte und ihr Ende. Wo daher der Künſtler eine Erſcheinung aus der Mitte herausgreift, kann er ſie ſofort in ihrer weſentlichen, abſoluten Bedeutung, ihrem ewigen Zuſammenhang auffaſſen und zum Kunſtideale machen. Es giebt keinen Gegenſtand, welcher unter allen Umſtänden eine künſtleriſche Behandlung unmöglich machte. Denn an jedem läßt ſich eine höhere Beziehung entdecken, bei keinem

iſt das Band, welches ihn mit dem Unendlichen verknüpft und zuſammenhält, ganz zerriſſen; und wenn auch manche Geſtalten des endlichen Lebens der zeitlichen Betrachtungsweiſe, welche jenen unendlichen Zuſammenhang des Einzelnen mit dem Ganzen nicht überſieht, ſondern alle Geſtalten nur außer ihrer Totalharmonie anſchaut, in Zwieſpalt mit der Idee zu ſtehen und ganz außer den Kreis des Idealen zu fallen ſcheinen, ſo iſt dies doch eben nur ſcheinbar, und die Kunſt ſoll gerade jene Verbindung des Einzelnen mit dem Ganzen ſuchen, das Weſen des Unweſentlichen, den Grund des Zufälligen, den Zuſammenhang des Niedrigſten und Unbedeutendſten mit dem Höchſten aufzeigen, kurz die endliche Disharmonie in die unendliche Harmonie auflöſen.

Jedoch iſt natürlich eben deßhalb, weil die Kunſt nur Geſtalten, Zuſtände und Begebenheiten des wirklichen Lebens der Natur und des Menſchen, alſo ſelbſtändige Ideen der Wirklichkeit zum Inhalte hat, nothwendig, daß ſich dem darzuſtellenden Gegenſtand eine ideale Seite abgewinnen, daß er ſich idealiſiren laſſe. Eine Idee, ein lebendiges, wirkendes Princip muß ihm alſo zu Grunde liegen; er muß eine ſelbſtändige Bedeutung haben oder wenigſtens fähig ſein, eine geiſtige Bedeutung, das Gepräge einer Idee aufzunehmen und ſich ſo in Beziehung und Einklang mit der Idee des Ganzen bringen zu laſſen. Daher werden viele Gegenſtände nicht allein und an und für ſich, ſondern nur in Beziehung und Verbindung mit andern, Inhalt des Kunſtſchönen werden können, weil ſie ihre vollſtändige Bedeutung erſt in der geiſtigen oder ſinnlichen Verbindung oder Beziehung mit andern Gegenſtänden erhalten. Im Allgemeinen laſſen ſich drei Klaſſen ſolcher Gegenſtände unterſcheiden. Dahin gehören erſtens ſolche Dinge, die entweder nur Theile eines Ganzen ſind, oder nur dem Nutzen und beſtimmten Zwecken dienen, z. B. ein Gerippe, Tiſche, Stühle, Fahnen, Lanzen, Schwerter und ſonſtige Geräthſchaften, Attri-

bute und Dinge ähnlicher Art, welche an ſich nur die Bedeutung haben, Theile oder Werkzeuge eines andern ſelbſtändigen Gegenſtandes zu ſein. Sie ſind nicht an und für ſich, ſondern nur dann ein Inhalt für die Kunſt, wenn ſie im Vereine mit andern Gegenſtänden eine ſelbſtändige Idee ausdrücken. So kann das Gerippe mit Senſe und Stundenglas als Symbol des Todes ſeine Stelle in einem Kunſtwerke finden; Fahnen, Schwerter, Lanzen u. dergl., um im Verein als Trophäe die Idee des Sieges darzuſtellen. Nicht minder eignen ſie ſich zur Darſtellung, wenn ſie in Verbindung mit den Gegenſtänden gebracht werden, durch welche ihre Bedeutung erſt vollſtändig ergänzt wird. Daher ſind wieder Tiſche, Stühle ꝛc. als Umgebungen des Menſchen, Waffen als Schmuck eines Kriegers, das Gerippe in der Darſtellung des Zimmers eines Arztes u. ſ. w. am rechten Orte. Endlich gewinnen ſie eine künſtleriſche Bedeutung, wenn ſie mit der Idee des Gemeingeiſtes verknüpft werden, indem ihnen die Kunſt das äußere Gepräge einer ſelbſtſtändigen Kunſtidee, alſo die Form eines beſtimmten Kunſtſtyls giebt. Ein gothiſcher Seſſel oder Tiſch, eine griechiſche Urne oder Vaſe ſind darum auch an ſich kunſtſchön. Eine zweite Klaſſe von Gegenſtänden, die nicht an ſich, ſondern nur in beſtimmter Beziehung und Verbindung Inhalt des Kunſtſchönen werden können, bilden die, im Gegenſatze gegen die concreten Begriffe oder die Begriffe concreter Gegenſtände, ſogenannten abſtracten Begriffe. Denn dieſe exiſtiren nicht als ſolche, in ihrer abſtracten Allgemeinheit in der Wirklichkeit, ſondern ſtets in beſtimmter Weiſe, an beſtimmte concrete Begebenheiten und Geſtalten geknüpft, und bezeichnen entweder nur ein Verhältniß, eine Beziehung zwiſchen den Dingen, wie die Begriffe von Urſache, Wirkung, Colliſion, Wechſelwirkung u. dergl., oder eine abſtracte Eigenſchaft wirklicher Dinge, wie Unſterblichkeit, Gerechtigkeit u. a., oder eine Erſcheinungsform wirklicher Dinge, wie Raum, Zeit u. ſ. w., welche nicht in dieſer allgemeinen,

abſtracten Weiſe, ſondern immer erfüllt, begrenzt und beſtimmt in der Wirklichkeit vorkommen. Alle dieſe Begriffe müſſen daher in beſtimmter Weiſe aufgefaßt und an beſtimmten concreten Fällen oder Gegenſtänden der Wirklichkeit dargeſtellt werden. Auch kann man ſie wie z. B. die Gerechtigkeit mit Schwert und Wage allegoriſch behandeln oder wie im Lehrgedicht zum Gegenſtande der künſtleriſchen Reflexion machen. Als an ſich außer den Bereich der künſtleriſchen Darſtellung fallend, laſſen ſich endlich ſolche Naturgeſtalten anführen, welche entweder in der Kette der natürlichen Geſtaltungen nur eine Uebergangsſtufe bilden, oder in welchen überhaupt das Weſen des organiſchen oder anorganiſchen Daſeins in ſehr unvollkommener Weiſe verwirklicht iſt, wie in manchen Gattungen niederer Thiere und anorganiſcher Gebilde. Auch dieſe können nicht wohl an ſich, ſondern nur in Verbindung mit den natürlichen Umgebungen und unter den Verhältniſſen künſtleriſch dargeſtellt werden, welche uns ihre allgemeine Beziehung zum Naturleben überhaupt und ihre beſondere Stellung und Bedeutung in demſelben vollkommen anſchaulich machen. Dagegen würde es falſch ſein, innerhalb einer gegebenen Gattung eine ihr zugehörige Naturgeſtalt, weil in ihr der Gattungsbegriff nicht vollkommen verwirklicht und ſie deßhalb häßlich iſt, von dem Gebiete der künſtleriſchen Darſtellung ausſchließen zu wollen. Denn es ergab ſich ſchon im Vorhergehenden, daß keine Geſtalt des Lebens Ideal iſt, und daß vielmehr jede einzelne individuelle Geſtaltung, ſobald ihr ein ſelbſtändiges wirkendes Princip zu Grunde liegt, eine im Ganzen berechtigte und nothwendige Stelle einnimmt.

Eben ſo iſt das Häßliche im Gebiete des geiſtigen Lebens ſtoffartig, wenn es künſtleriſch dargeſtellt d. h. aus ſeiner Beſchränktheit und Vereinzelung heraus, in die Harmonie und Beziehung mit der ewigen Weltordnung gebracht wird. Ein Geiziger, der unter ſeinen Geldſäcken ſitzend mit gierigen und ängſtlichen Blicken bei trübem Lampenſchein ſein Gold wiegt,

iſt ein häßlicher Gegenſtand, weil ſein Charakter, der Geiz etwas Häßliches, Unſittliches, der wahren Natur des Menſchen Widerſprechendes iſt; aber ſein Bild kann kunſtſchön werden, wenn der Künſtler die Idee des unſittlichen Gegenſtandes, wenn ſie auch eine falſche Form des geiſtigen Lebens bezeichnet, ſo durchführt, daß ſie ſich in dem Bilde auf das Vollkommenſte ausgeprägt findet. Hiemit hat ihn denn auch der Künſtler aus der beſchränkten, vereinzelten Stellung, worin er uns als Zerrbild entgegentritt, herausgehoben und zum vollendeten, allgemeingültigen Ausdrucke einer, wenn gleich verkehrten, doch in dem Ganzen nothwendigen Erſcheinung gemacht. Ja ſelbſt Erſcheinungen der ſog. gemeinen Wirklichkeit, Gegenſtände für das Genre in jedem Sinne des Wortes, welche uns, ſo wie ſie ſich in der Breite des unmittelbaren Daſeins vorfinden, nicht anſprechen und befriedigen, gehören zum Gebiete des Kunſtſchönen, weil auch das Gewöhnliche, Gemeine und Alltägliche ſeine nothwendige und berechtigte Stelle im Leben einnimmt. Nur müſſen auch ſie ihrer beſchränkten Sphäre enthoben und auf eine allgemeine und ihrem Begriffe vollſtändig entſprechende Weiſe dargeſtellt werden.

Dabei dürfen wir aber freilich nicht überſehen, daß ein Gegenſtand zwar oft von mehreren oder auch von allen Künſten behandelt werden kann, daß aber nicht jede einzelne Kunſt wie z. B. die Malerei oder Skulptur jeden Gegenſtand wiederzugeben vermag. Es kommt alſo auch nicht einer einzelnen Kunſt zu, alle Ideen oder Gegenſtände auf die angegebene Weiſe darzuſtellen. Dies iſt vielmehr die Aufgabe aller Künſte zuſammen oder der geſammten Kunſt. Wohl aber erweitert ſich der Kreis von Gegenſtänden einer einzelnen Kunſt, je vollkommener dieſe iſt; und ſo finden denn in der ſchönen Literatur alle die Gegenſtände ihre künſtleriſche Auffaſſung und Darſtellung, welche weder vereinigt, im Zuſammenhange, noch einzeln, und weder ſo tief, noch ſo vollkommen von den andern Künſten dargeſtellt werden können.

Der Begriff des Endlich-Schönen nach seiner Entstehung, seinem Verhältnisse zu dem des Unendlich-Schönen und dem Maßstabe seiner Beurtheilung.

Wir bezeichneten das Schöne als das seinem Begriffe vollkommen Entsprechende und nannten daher alle Gestalten der unendlichen Welt schön, weil sie dem Begriffe des Ganzen und also auch ihrem d. i. dem Begriff entsprechen, welchen sie in diesem Ganzen verwirklichen sollen. Dies scheint im Widerspruch zu stehen mit der endlichen Welt, in welcher wir von vielen Erscheinungen aussagen, daß sie ihrem Begriffe nicht entsprechen, also häßlich sind. Dieser Widerspruch ist jedoch nur scheinbar. Wir müssen nämlich zwischen dem unendlichen oder *ewigen* und dem *endlichen* Begriff einer Erscheinung unterscheiden. Jenes ist nämlich der *individuelle* Begriff dieser einen individuellen Erscheinung, welcher von dem Begriff aller andern Gestalten absolut verschieden, nur in dieser einen ganz realisirt ist, so daß ihr natürlich der Begriff ganz entspricht, weil in ihm eben nur alle die Merkmale enthalten sind, welche sie verwirklicht darstellt. *Beide, Begriff und Erscheinung, sind in der ewigen Wirklichkeit nicht getrennt*, und die Frage, ob eine Erscheinung im ewigen Ganzen ihrem Begriff entspricht, muß deßhalb näher dahin bestimmt werden, ob ihr individueller Begriff, der Eins ist mit ihrer individuellen Erscheinung, dem Begriffe des Ganzen entspricht. Diese Frage ist aber in Bezug auf alle Gestalten und Erscheinungen des Weltganzen zu bejahen. Denn, daß diese unendliche Welt, eben weil sie eine vollkommene Harmonie ist, von jeder Disharmonie, jedem Zwiespalte zwischen Idee und Wirklichkeit, jedem Widerspruche zwischen ihrem Wesen und ihrer Erscheinung frei und darüber erhaben ist, daß sich in ihr, weil sie unendlich oder ewig ist, keine endlichen Gegensätze wie schön und häßlich, groß und klein, hoch und niedrig, wesentlich und unwesentlich u. s. w. *als endliche* finden, daß sie vielmehr als die Auf-

lösung und absolute Vermittelung aller Gegensätze in allen Beziehungen und Punkten mehr ist, als schön und häßlich ꝛc., — dies Alles ergiebt sich, wie schon früher gezeigt wurde, aus dem einen Begriffe der Ewigkeit der Welt.

Wären wir nun nicht Menschen, sondern gleich Gott, ständen wir im geistigen Vollbesitze dieser ewigen Welt, besäßen wir wirklich ein absolutes d. i. ein vollkommenes, an keine endlichen Schranken gebundenes Wissen, genöhen wir, wie es dann der Fall wäre und bei dem selbstbewußten, persönlichen Geiste dieses Weltganzen, bei Gott wirklich der Fall ist, eine vollkommene Seligkeit oder Befriedigung, so würden wir durch unsere geistige Anschauung gewiß sein, daß alle die Gegensätze und Unterschiede von schön und häßlich, wesentlich und unwesentlich ꝛc. nicht der ewigen Welt an sich, sondern nur der endlichen Betrachtungsweise derselben anhaften und daraus hervorgehen; ja wir würden gar nicht darauf kommen, die Frage aufzuwerfen, ob eine Gestalt auch ihrem Begriff entspreche. Wir würden gar nicht einen Gegenstand als schön u. s. w. dem andern als häßlich u. s. w. entgegensetzen, in dem einen einen Einklang zwischen seinem Begriff und seiner Erscheinung, in dem andern einen Zwiespalt zwischen Idee und Wirklichkeit erblicken. Denn dieser Mangel würde sofort in unserem Wissen und unserer Befriedigung eine Disharmonie verursachen, von der ein absolutes, göttliches Sein frei ist und frei sein muß.

Unsere endliche Betrachtungsweise ist dagegen ganz so beschaffen, daß sich ihr in der Welt nur Disharmonien, Gegensätze und Unterschiede aufdrängen. Von diesem zeitlichen Standpunkt aus erhält jene Frage, ob eine Gestalt ihrem Begriff entspreche, eine ganz andere Bedeutung. Wir verstehen nämlich unter dem Begriff einer bestimmten individuellen Erscheinung nicht ihren individuellen Begriff, sondern den Gattungsbegriff derselben. Zu diesem gelangen wir durch die endliche Betrachtungsweise. Da uns nämlich die Welt nur

ſtückweiſe erſcheint, und wir alle Erſcheinungen in einem ſolchen Wechſel erblicken, daß wir ſie in ihrer unmittelbaren Beſtimmtheit nicht feſthalten können, ſo müſſen wir einen beſtimmten Maßſtab ſuchen, um einen geiſtigen Halt und einen feſten Standpunkt für unſere Betrachtung der wechſelnden Geſtalten zu gewinnen. Denſelben erhalten wir theils durch unſern Verſtand, theils durch die religiöſe Idee.

Der Verſtand trennt die Eigenſchaften und Merkmale, welche an den Erſcheinungen wahrnehmbar ſind, von der Erſcheinung ab und hält ſie für ſich als Begriffe feſt. Nun ergiebt ſich ſchon aus der unmittelbaren Anſchauung, daß viele Erſcheinungen einander ähnlich ſind oder gemeinſchaftliche Eigenſchaften und Merkmale haben. Aus dieſen bildet er dann auf demſelben Wege allgemeine Begriffe, Geſammtbegriffe, Gattungsbegriffe, ſog. Kategorien. Da nun aber die Anſchauung eben ſo zeigt, daß jede einzelne Erſcheinung von jeder andern verſchieden iſt, oder ihre individuellen Merkmale hat, wenn ſie auch mehr oder weniger Eigenſchaften mit andern theilt, ſo ſieht ſich der Verſtand in der Verlegenheit, dieſe ungleichen und abweichenden Eigenthümlichkeiten gleichfalls unter eine Kategorie zu bringen. Er hilft ſich aus dieſer Verlegenheit dadurch, daß er die Eigenſchaften, welche ſich an und zwiſchen einer Reihe von Geſtalten wiederholen, weil ſie ſomit das Bleibende in dieſen Geſtalten bilden, als das Weſentliche oder Subſtantielle, die abweichenden Eigenthümlichkeiten aber, das eigentlich Individuelle der Erſcheinungen, als das Unweſentliche, Accidentelle oder Zufällige derſelben bezeichnet. Das Reſultat dieſer Verſtandesthätigkeit ſind demnach Begriffe von Gattungen, von Eigenſchaften, Verhältniſſen und Beziehungen an und zwiſchen den Dingen u. dergl. wie die Begriffe „Pferd, Menſch, Baum, Urſache, Wirkung u. a.“ alſo Kategorien, die als ſolche nicht in der Wirklichkeit, ſondern nur in unſerem Verſtand exiſtiren. Denn daß Ver-

hältnißbegriffe wie Urſache, Wirkung u. a. nur zwiſchen den Dingen exiſtiren, iſt einleuchtend. Aber auch die Gattungsbegriffe „Pferd, Baum, Menſch ꝛc.“ exiſtiren nicht rein mit den in ihnen liegenden Merkmalen verwirklicht; es exiſtirt nicht das Pferd, der Baum, der Menſch, ſondern nur dieſes Pferd, dieſer Baum, dieſer Menſch, alſo individuelle Dinge. Dieſelben bilden allerdings zuſammen eine Gattung, in ſo fern ihnen gewiſſe Eigenſchaften, welche der Verſtand weſentlich nennt, gemeinſchaftlich ſind. Aber ein jedes Einzelne von ihnen hat auch wieder Eigenthümlichkeiten, welche es von allen andern unterſcheiden und gerade erſt zu Dem machen, was es iſt, oder worin ſeine Individualität beſteht. Dieſe ſind daher, obgleich ſie der Verſtand als unweſentlich oder zufällig bezeichnet, in Bezug auf den einzelnen Gegenſtand das eigentlich Weſentliche, Wirkliche und Charakteriſtiſche an demſelben. Ja ſelbſt jene Gattungsmerkmale ſind nur in individueller Weiſe an den Dingen vorhanden. Ein Gegenſtand iſt nicht ſchwer, hart, gefärbt u. ſ. w., ſondern von einer ganz beſtimmten Härte, Schwere, Farbe u. ſ. w., welche nur ihm eigen iſt und in ganz individueller Weiſe an ihm zur Erſcheinung kommt. Ferner erſcheint jeder Gegenſtand im Werden, er entfaltet eine Menge von Eigenthümlichkeiten und Zuſtänden, welche nicht im Gattungsbegriff enthalten ſind. Ein Baum bleibt zwar allerdings immer Baum, aber jeden Augenblick wieder ein anderer, erſcheint in anderer Geſtalt oder verändert ſich, wenn auch für die unmittelbare, ſinnliche Anſchauung unmerklich; alſo begreift jeder Gegenſtand als Ganzes eine unendliche Reihe von Zuſtänden oder Momenten, von denen jedes ſelbſtändig und weſentlich iſt, weil es ein nothwendiges Glied in der Totalität des Gegenſtandes bildet, und dieſer nur dann ein Ganzes iſt, wenn er als die Einheit aller ſeiner Momente oder Zuſtände aufgefaßt wird. Da mithin gerade jene individuellen Eigenthümlichkeiten und die vorübergehenden Momente eines

Dinges doch auch nur die Erſcheinung eines weſentlichen in ihnen wirkenden Principes ſind, widrigenfalls ſie ja gar nicht zur Erſcheinung gelangen, gar nicht exiſtiren könnten, ſo finden ſich demnach in der Wirklichkeit nur individuelle Begriffe verwirklicht, oder es giebt nur Einzeldinge, welche in ihren einzelnen Zuſtänden oder Momenten zur Erſcheinung kommen, und Gattung iſt ein Begriff, der nicht mit der concreten Erſcheinung congruent iſt und die Dinge nur theilweiſe bezeichnet.

Jene Verſtandesbegriffe, welche zugleich auf den Gegenſatz von weſentlich und unweſentlich führen, der in dem Weltganzen, worin Alles, jedes Moment, jeder Zuſtand weſentlich iſt, nicht exiſtirt, gehören daher nur einem untergeordneten Gebiete des Geiſtes an und es zeigt ſich gerade in ihrer Unvollkommenheit, daß der geiſtige Maßſtab, welchen der Verſtand dem Menſchen zur Betrachtung der Welt an die Hand giebt, nicht ausreicht. Die Verſtandeskategorien dürfen deßhalb nur in ſo weit auf Geltung Anſpruch machen, als ſie uns bei unſerer endlichen, mangelhaften Betrachtung behilflich ſind, aus dem Chaos der unbegriffen vor uns liegenden Maſſe von Erſcheinungen uns herauszuarbeiten, um endlich in der Kunſt wieder zur Anſchauung des wahren Begriffes der Wirklichkeit zu gelangen, wonach jede Geſtalt mit ihren individuellen Eigenthümlichkeiten als weſentlich und im Einklange mit dem Ganzen vorgeſtellt wird. Der Verſtand bildet folglich nur eine Vorſtufe, um den wahren Maßſtab für die Auffaſſung der endlichen Welt zu finden. Sein Geſchäft iſt beendigt, wenn er in unſere vereinzelte und beſchränkte Anſchauungsweiſe, welcher die Welt und jede Erſcheinung derſelben nur ſtückweiſe oder im Nacheinander der einzelnen Zuſtände erſcheint, gewiſſe Schranken und Abtheilungen, eine beſtimmte Ordnung und Gliederung gebracht hat.

Zu dieſer formellen Unterſcheidung der Erſcheinungen durch den Verſtand kommt daher weiterhin noch die materielle durch die religiöſe Idee. Dieſe nämlich giebt uns

den Maßstab für den Inhalt und die Bedeutung der wesentlichen und unwesentlichen Merkmale einer Erscheinung. Den Inhalt der religiösen Idee aber bildet der Begriff des Göttlichen, des Gesetzes oder der Begriff der ewigen Welt. Wir unterscheiden danach die Erscheinungen, in welchen das Gepräge des ewigen Wesens oder Gesetzes deutlich hervortritt von denen, worin dies weniger oder gar nicht der Fall zu sein scheint, und bezeichnen diese als häßlich, jene als schön. Diese materiellen Begriffe bringen wir nun unter jene formellen Verstandesbegriffe und unterscheiden wesentliche Merkmale des Schönen und Häßlichen von unwesentlichen oder zufälligen. So entsteht denn der endliche Begriff von verschiedenen Stufen, Unterschieden und Gegensätzen im Gebiete des Endlich-Schönen, die jedoch nicht als solche in dieser endlichen Trennung und diesem endlichen Widerspruche dem ewigen Ganzen wesentlich sind, sondern nur als Resultate unserer Anschauungsweise der endlichen Welt in Bezug auf die ewige betrachtet werden dürfen.

Demgemäß können wir nun die Begriffe, welche zum Bereiche des Endlich-Schönen gehören, nach diesem Verhältnisse der endlichen Wirklichkeit zur ewigen messen und daraus ableiten. Wir beginnen hiebei mit der Entwickelung des Begriffes der verschiedenen Formen des Endlich-Schönen auf dem Gebiete der objectiven oder gegenständlichen Wirklichkeit.

Erstes Kapitel.

Das Endlich-Schöne in der objectiven Wirklichkeit.

Wir haben im Vorhergehenden gesehen, wie der Begriff des Endlich-Schönen entsteht, und müssen nun untersuchen, in welcher Weise und in welchen Gebieten des Lebens er im Einzelnen verwirklicht ist. In dem ganzen endlichen Leben lassen sich zwei Seiten unterscheiden, die unmittelbare Wirklichkeit des natürlichen und geistigen Lebens, und die Welt der Phantasie und des Gedankens. Jene kann die concrete oder reelle Wirklichkeit genannt werden, in so fern sie die wirklichen Gegenstände selbst enthält; diese Seite die abstracte oder ideelle, weil sie nur die von den wirklichen Gegenständen abstrahirten oder abgeleiteten Bilder, Vorstellungen, Begriffe oder Ideen umfaßt. Die reelle Wirklichkeit heißt auch objectiv oder gegenständlich, in so fern sie den äußern Gegenstand der Anschauung bildet; die ideelle subjectiv oder persönlich, in so fern sie, vermittelst der Anschauung persönlich angeeignet, als eine neue Wirklichkeit in Form von Vorstellungen u. s. w. im Geiste des Menschen vorhanden ist.

Auf diesen beiden Gebieten findet sich daher auch das Endlich-Schöne, zunächst in der Außenwelt, im objectiven Leben.

Der Menſch ſchaut es an, er ſieht die verſchiedenen Objecte: Bäume, Menſchen, Handlungen u. ſ. w., ſo wie ſie unmittelbar vorliegen, und nimmt ſie in die Vorſtellung auf oder gewinnt vermittelſt der Einbildungskraft die Bilder, die Vorſtellungen der Bäume, Menſchen ꝛc. Wir unterſuchen demnach zuerſt die Beſchaffenheit, welche das Endlich-Schöne in der objectiven Wirklichkeit hat, und ſodann die, welche daſſelbe in der Vorſtellung, überhaupt im Geiſte des Menſchen, annimmt. Die vorliegende Welt beſteht nun aus dem Leben der Natur und des Geiſtes. Die Natur iſt bewußtlos, nur Gegenſtand der Betrachtung des Menſchen und ſeinen Zwecken dienſtbar. Sie iſt für ſich nichts, oder ſie iſt nicht um ihretwillen da, ſondern des Menſchen wegen, dem ſie dient. Auch iſt der Eindruck, welchen ſie macht, ſo wie die beſtimmte Auffaſſung ihrer Erſcheinungen von dem menſchlichen Geiſte abhängig. Nichts iſt z. B. in der Natur an ſich erhaben; nur dem Geiſte kommt Erhabenheit zu, indem er allein ſich über das endliche Leben zum Unendlichen zu erheben vermag. Eben ſo nennt Einer eine Gegend ſchön, welche einem Andern nicht ſo vorkommt. Alſo iſt nicht nur im Allgemeinen ſchon Das, was naturſchön genannt wird, durch die Auffaſſung des menſchlichen Geiſtes bedingt, ſondern viele Begriffe, welche auch Naturſchönes bezeichnen, wie erhaben, edel u. a., ſind ſogar gradezu dem Gebiete des geiſtigen Lebens entlehnt und auf die Natur übertragen. Wir entwickeln deßhalb zuerſt die Begriffe, welche im Weſen des Geiſtig-Schönen enthalten ſind, und hierauf die Merkmale des Naturſchönen.

A. Das Geiſtig-Schöne.

a. Der Begriff des Geiſtig-Schönen im Allgemeinen ergiebt ſich aus der allgemeinen Definition des Schönen. Geiſtig-Schön iſt hienach Das, was dem Begriffe, welchen wir uns von dem wahren Weſen des Geiſtes gebildet

haben, entſpricht, oder worin die in demſelbem liegenden Merkmale enthalten ſind. In dem Weſen des Geiſtes ſind nun dreierlei Beziehungen zu unterſcheiden, in welchen ſich ſeine Schönheit erweist. Erſtlich tritt der Geiſt in Beziehung zur ſinnlichen Natur. Denn der Menſch vereinigt in ſich zwei Seiten, die Sinnlichkeit und die Vernunft. Dann ſteht er in einem beſtimmten Verhältniſſe zu der religiöſen Idee oder zu dem objectiven Geiſte, dem Inhalt des Gemeinbewußtſeins. In ſo fern nun den Inhalt der religiöſen Idee das Ewige, Göttliche bildet und als ſolches zu dem ſubjectiven, menſchlichen Geiſte hinzutritt, um gleichſam die andere, höhere geiſtige Natur des Menſchen zu bilden, ſo kann man auch dieſe Beziehung des menſchlichen Geiſtes als das Verhältniß zwiſchen dem Endlichen, Menſchlichen und dem Unendlichen, Göttlichen im Menſchen bezeichnen. Eine dritte Beziehung findet Statt zwiſchen dem Inhalte der Reden und Handlungen, in welchen ſich der Geiſt äußert, und der Form derſelben in der beſtimmten Redeweiſe und den die Handlung begleitenden Mienen und Bewegungen oder Geberden. Aus der Feſtſtellung des richtigen Verhältniſſes rückſichtlich der genannten drei Beziehungen ergiebt ſich, was im Allgemeinen dem wahren Weſen des Geiſtes angemeſſen iſt oder die Bedeutung des Geiſtig-Schönen an ſich. Beginnen wir mit der Ermittelung des richtigen Verhältniſſes zwiſchen dem freien Geiſte und der natürlichen Seite ſeiner Exiſtenz.

Von allen übrigen Geſchöpfen, mit denen er die Eigenſchaft eines körperlichen Daſeins theilt, unterſcheidet ſich der Menſch dadurch, daß er allein Vernunft und freien Willen hat. Er iſt nicht wie der Stein, die Pflanze, das Thier lediglich der Naturnothwendigkeit und dem Naturtriebe unterworfen, ſondern zugleich befähigt, der Natur zu widerſtehen, ſich frei über ſie zu erheben. Daher muß er, um Menſch zu ſein, vor allen Dingen ſein eigenthümliches Weſen zur Erſcheinung bringen, nämlich den freien Geiſt im Leben bethätigen. Er thut dies, wenn

er die ſinnliche Seite ſeines Daſeins dem vernünftigen Willen unterwirft und beide ſo in Uebereinſtimmung bringt, daß er ſtets als ein harmoniſches Ganzes erſcheint. Weil er aber, wie jeder andere Naturkörper den allgemeinen Naturgeſetzen unterworfen und z. B. nicht im Stande iſt, unabhängig von den natürlichen Bedingungen durch die bloße Kraft ſeines Willens Krankheit, Hitze, Kälte, Hunger, Durſt u. ſ. w. zu entfernen, ſo vermag er es nicht ganz, ſich die Natur vollſtändig zu unterwerfen und jene Harmonie bleibend und vollkommen herzuſtellen. Wir müſſen alſo unterſuchen, bis zu welchem Punkte der Einklang zwiſchen Natur und Geiſt möglich iſt, um dadurch näher zu beſtimmen, worin das Weſen des Geiſtig-Schönen dieſer Art beſteht.

Als Naturkörper iſt der Menſch von Geſetzen abhängig, die außer ihm in der objectiven Natur liegen. Er kann nur auf einen beſtimmten Boden, unter einer beſtimmten Temperatur in einer ſeinem lieblichen Daſein ganz angemeſſenen Weiſe leben. Jede Abweichung in Bezug auf dieſe Verhältniſſe ſtört den normalen Zuſtand und bringt Schwankungen in demſelben hervor, welche der Geiſt nicht als ſolcher beſeitigen kann. Ebenſo erſcheint ihm die Beſchaffenheit ſeines Körpers als ohne ſein Zuthun gegeben. Körperliche Mängel und Gebrechen kann die Vernunft an ſich nicht entfernen. Zur Erhaltung ſeiner leiblichen Exiſtenz bedarf er der Nahrung. Ueberall, wo er mit der Sinnenwelt in Berührung kommt, bringt ihm dieſe ſeine Abhängigkeit von den Naturgeſetzen alsbald zum Bewußtſein. In der Unluſt, im Schmerze empfindet er den Mangel und die natürlichen Störungen ſeines endlichen Daſeins und hat unmittelbar den Trieb, dieſe Störungen zu beſeitigen und das Gefühl der Befriedigung wieder herzuſtellen, welches den normalen Zuſtand bezeichnet. Dieſer Trieb, welchen er mit dem Thiere gemein hat, heißt der Naturtrieb, weil er durch die Naturnothwendigkeit erzeugt wird. Aber gerade hier beginnt das Gebiet,

auf welchem der Geiſt ſeine Freiheit entfalten und im Unterſchied von dem Thiere ſein Weſen verwirklichen muß. Das Thier nämlich iſt nur Naturtrieb, es iſt der Schmerz und die Luſt, das Hören, Sehen, Empfinden ſelbſt; der Menſch hingegen iſt noch Etwas außer dem bloßen Naturſinne, er hat Gefühle und Triebe, weil er ihrer bewußt iſt. Das Thier iſt daher zugleich die unmittelbare Befriedigung der Sinnlichkeit; denn es ſteht nicht ſelbſtbewußt über derſelben. Sein Trieb verwirklicht ſich mit Nothwendigkeit. Anders beim Menſchen. Er ſteht als freier Geiſt zwar nicht über dem Naturgeſetz, aber doch über dem Triebe. Dieſer iſt ihm etwas Aeußerliches, ein Gegenſtand ſeines Bewußtſeins und Willens. Daher kann er zwar nicht verhindern, daß die Empfindungen, Triebe, Begierden durch das Naturgeſetz in ihm erzeugt werden, aber er kann ihnen widerſtehen und ſie ſeinem Willen unterwerfen. Er vermag es, freiwillig den Schmerz zu dulden und der Verwirklichung des Triebes zu entſagen, ſomit ſich über beide zu erheben.

Zeigt ſich nun der Geiſt unmächtig gegen den Inhalt einer beſtimmten Empfindung oder Neigung, ſo daß er ſich oder ſeine Selbſtändigkeit ganz darin aufgiebt, ſo wird die Empfindung mit ihrem beſtimmten Inhalte, dem Schmerz, der Freude u. ſ. w. zum Affecte geſteigert; der Trieb, die Neigung wird zum Hang, zur Leidenſchaft, und von ihnen beherrſcht, hört der Menſch auf, freier Geiſt zu ſein; er hat ſich ſelbſt an die Triebe und Leidenſchaften verloren und damit ſein Weſen aufgegeben. Beherrſcht er dagegen durch die Kraft des vernünftigen Willens die unwillkürlichen Gefühle, Affecte, Triebe, Begierden, Neigungen und Leidenſchaften, ſo bewährt er die Freiheit und Vernünftigkeit, welche dem Weſen des Geiſtes entſprechen. In höchſter Vollendung zeigt uns das Bild des gekreuzigten Erlöſers den Triumph des Geiſtes über die Macht der ſinnlichen Empfindung. Wir ſehen den Heiland im Schmerze des Todes, in der höchſten Energie des Leidens. Die beklom-

mene Bruſt iſt gehoben, alle Muskeln des edlen Körpers ſind durch den Schmerz geſpannt. In dieſem höchſten Körperleiden aber bewährt ſich die unendliche Macht des Willens. Auf dem Antlitze thront die Ruhe der Verſöhnung und der Friede der Verklärung, die Bürgſchaft des Sieges und die Erhabenheit des Geiſtes über die Natur.

Die erſte Bedingung der Schönheit des Geiſtes beſteht alſo darin, daß er nur ſich verwirklicht und der Natur nur dann folgt, wenn er es will. So allein iſt er frei, wenn die Sinnlichkeit gehorcht und die Vernunft gebietet und ſein ganzes Daſein durchdringt.

Welchen Gebrauch nun aber der Menſch von dieſer Geiſtesfreiheit machen muß, wenn er noch weiter ſeinem Begriff entſprechen will, wozu ſich die Vernunft entſchließt, oder welche Richtung ſie ihrer formellen Freiheit giebt, das hängt von der religiöſen Idee oder dem Inhalte des Gemeingeiſtes ab, welcher die Geſinnung des Menſchen erfüllen und ſeinen Willen leiten ſoll. Dies führt uns auf die zweite, mit der erſten eng verbundene und in ſie eingreifende Seite des Geiſtig-Schönen, auf die ſittliche oder moraliſche Schönheit.

In der bloßen Entwickelung der Geiſtesfreiheit iſt die geiſtige Schönheit noch nicht vollendet. Jene Kraft des menſchlichen Geiſtes, die Gewalt der Triebe und Leidenſchaften zum bloßen Werkzeuge des Willens herabzuſetzen, dient auch dem Unſittlichen. Im Böſen kann ſich dieſelbe Freiheit äußern, welche wir am Guten bewundern. Dies beweiſt alſo, daß die formelle Schönheit des Geiſtes, durch welche auch der energiſche Böſewicht äſthetiſches Wohlgefallen erregt, noch nicht genügt, wenn ſie nicht durch die materielle d. h. die ſittliche Schönheit ihre Vollendung erhält. Dem Geiſte ziemt es nicht, einen willkürlichen Gebrauch von ſeiner Freiheit zu machen. Vielmehr wird er erſt dadurch wahrhaft ſchön, daß er die Wahrheiten der religiöſen Idee oder die Geſetze des Gemeingeiſtes auch zum

Inhalt und Gesetz seines individuellen Lebens erhebt. Denn der Mensch steht nicht allein in der Welt, sondern in Beziehung zu andern Menschen. Seine wesentliche Bedeutung ist die, Glied eines Gemeinwesens zu sein und die demselben zu Grunde liegende Idee zu realisiren. Den Inhalt dieser Idee nennen wir, in so fern er das Wollen und Handeln des Menschen bestimmt, das Sittliche oder Moralische. Denken wir uns demnach einen Menschen, dessen Inneres von der herrschenden religiösen Idee oder der allgemein anerkannten Wahrheit und der durch sie bestimmten Sitte und Moral ganz durchdrungen und nur auf das Sittliche gerichtet ist, so sagen wir von ihm, er sei oder habe eine schöne Seele. Die Seele eines jeden Menschen hat nun als die Einheit mannichfaltiger Kräfte und geistiger Eigenschaften eine vorherrschende oder individuelle Seite, welche den Mittelpunkt der verschiedenen Eigenschaften und Stimmungen bildet. Wir nennen dieselbe, weil sie gerade den einen Menschen im Unterschiede von allen andern charakterisirt oder kenntlich macht, den Charakter eines Menschen. Die schöne Seele hat mithin auch immer einen schönen Charakter. Nun äußert sich die Gesinnung und der Charakter in Reden und Handlungen. Diese werden ihrem Inhalte nach schön sein, wenn sie der reine und vollkommene Ausdruck der schönen Gesinnung sind, ganz abgesehen davon, ob sie ihre Absicht erreichen und mit den zufälligen Ansichten und Anforderungen Anderer übereinstimmen oder nicht. Es wird sogar häufig der Fall sein, daß die nur aus dem schönen Innern hervorgehende Rede oder Handlung ihren beabsichtigten Zweck verfehlt und den äußeren Umständen, den Anforderungen und Ansichten Anderer widerspricht. So z. B. ist unbedingte Aufrichtigkeit und Wahrheit ein Hauptzug der schönen Seele. Diesem Zuge ihres Inneren gemäß wird sie Jedem trauen, wie man ihr trauen kann. Wenn sie nun auch dem Heuchler und Betrüger ihr Vertrauen schenkt, so wird sie nicht nur in ihren Erwartungen

getäuscht werden, sondern sich auch möglicherweise schaden und den Tadel Anderer zuziehen.

Die zweite Seite der geistigen Schönheit besteht sonach in der Verwirklichung der moralischen Idee in Gesinnung, Rede und Handlung; und in der sittlichen Welt sind also die Begriffe von gut und schön, so wie von böse und häßlich gleichbedeutend.

Indessen reicht es noch nicht hin, daß der Mensch sich als freier Geist bethätige und seine Gesinnungen, Reden und Handlungen sittlich seien. Das Wesen der geistigen Schönheit ist erst dann ganz erschöpft, wenn es auch in der Form der Rede und in den die Rede und Handlung begleitenden Mienen und Geberden oder Bewegungen vollkommen zur sinnlichen Erscheinung durchgebildet wird, so daß das Aeußere der Freiheit und Schönheit des Inneren durchaus angemessen ist. Wenn auch z. B. die Rede eines Menschen das Sittliche zu ihrem Inhalte hat und zugleich den Beweis der geistigen Kraft und Selbständigkeit desselben giebt, so liegt darin noch nicht, daß auch die Form der Rede schön sei. In wie weit diese mit dem schönen Inhalt übereinstimmt, das hängt sowohl von dem Grade der Geistesfähigkeit, als der Bildung des Menschen ab. Bei gleicher Geistesfreiheit und Sittlichkeit wird dennoch möglicherweise der geistig höher Begabte anders und beziehungsweise schöner das freie und sittliche Innere aussprechen, als der an geistiger Befähigung tiefer Stehende; und dasselbe gilt von dem Gebildeten in Bezug auf den Ungebildeten. Eben so kann die eine bestimmte Gesinnung und Handlung begleitende oder ausdrückende Miene und Bewegung bei dem einen Individuum schön, bei dem andern minder schön oder häßlich sein. Denn auch hier wird die Miene und Bewegung zwar bei beiden Individuen auf gleiche Weise durch den Geist bestimmt; aber von der Uebung, Bildung und selbst der natürlichen Beschaffenheit des Körpers hängt es ab, bis zu welchem Grade es jedem von ihnen gelingt, sich der

Bewegungen seines Körpers zu bemächtigen und die natürliche Schwerkraft desselben zu überwinden. Der Landmann, welcher in Folge seiner gewöhnlichen Beschäftigungen die Freiheit der körperlichen Bewegungen nicht haben kann, welche der feine Weltmann besitzt, wird sich bei gleicher Geistesfreiheit und gleichem moralischen Gehalte nie so schön bewegen, als der fein Gebildete. Wir müssen daher auch diese Seite der Schönheit in's Auge fassen und den allgemeinen Maßstab ermitteln, von welchem wir dabei auszugehen haben.

Was die Form der Rede betrifft, so braucht diese, um schön zu sein, nur das Gepräge der schönen, freien Gesinnung zu tragen. Sie muß vor Allem sachgemäß, dem Innern so angemessen sein, daß dieses ganz in ihr enthalten ist. Dann lassen sich wohl immer noch verschiedene Stufen innerhalb der Schönheit der sachgemäßen Rede unterscheiden, aber das Prädicat des Schönen wird ihr nicht versagt werden können.

In Bezug auf die Schönheit der Bewegung in Mienen und Geberden müssen wir zuerst die Schönheit des Körpers, welche der Mensch von Natur hat, von derjenigen unterscheiden, welche durch den Geist bedingt ist. Eine edle Gestalt, ein hübsches Gesicht, schöne Körperformen an sich haben nicht im menschlichen Willen, sondern in natürlichen Bedingungen ihren Grund. Diese natürliche Körperschönheit bringt nicht an sich und als solche die Schönheit des Geistes zur Erscheinung. Denn auch der von Natur schöne Körper kann durch die Häßlichkeit der Seele unschön und verzerrt erscheinen, und umgekehrt vermag oft die Schönheit der Seele selbst einem häßlichen Körper das Gepräge des Schönen zu geben. Die Schönheit des Körperbaus als solche gehört mithin zum Bereiche des Naturschönen; in das Gebiet des Geistig-Schönen dagegen nur die Seite der körperlichen Schönheit, welche von der Freiheit des Geistes abhängt. Der Körper ist das Gefäß und Werkzeug des Geistes; auf diesen kommt es daher an, welchen Gebrauch

er davon machen will. Der Geist ist die Ursache seiner Zustände und der Art und Weise seines Empfindens und Wollens. Er wirkt also auch auf die Bewegung und den Wechsel seines sinnlichen Erscheinens ein. Wir können diese Schönheit der äußern Erscheinung, weil sie eben die Bewegungen des Geistes begleitend ausdrückt, die geistige Körperschönheit oder die Schönheit der Bewegung nennen. Hieraus ergiebt sich leicht, worin diese Art des Schönen besteht. Diejenigen Bewegungen sind schön, welche den angemessensten Ausdruck der schönen Gesinnung oder Handlung bilden, in welchen der Widerstand der Sinnlichkeit oder des Körperlichen vom Geiste überwunden und so gemäßigt ist, daß nur der Geist, nicht die Sinnlichkeit, die Bewegungen zu bestimmen scheint und diese den Schein vollkommener Freiheit und Leichtigkeit erhalten.

Das ganze Wesen des Geistig-Schönen im Allgemeinen kommt also nach drei Seiten hin zur Erscheinung, in der Bethätigung der Geistesfreiheit oder des vernünftigen Willens, in der Verwirklichung der moralischen Idee oder der Sittlichkeit und in der der Geistesfreiheit und der moralischen Gesinnung, Rede und Handlung entsprechenden Redeweise und Bewegung des Körpers. Diese drei Arten des Schönen finden sich nicht immer in derselben Person vereinigt; da aber die beiden ersteren aufs Innigste zusammenhängen, so fassen wir sie in der weiteren Entwickelung der in ihnen enthaltenen Stufen und Unterschiede zusammen und lassen dann die Betrachtung der dritten Art des Geistig-Schönen folgen.

Die verschiedenen Formen der beiden ersten Seiten der Geistesschönheit entspringen theils aus der Verschiedenheit der geistigen Beschaffenheit des Menschen an sich, theils aus den Conflicten, in welche der Mensch mit andern Menschen und entgegengesetzten Ideen oder mit der ihm gegenüber stehenden Wirklichkeit tritt. Wir behandeln daher zuerst die Formen, welche sich aus der geistigen Beschaffenheit des Subjectes an sich

ergeben und führen dieſe auf viere zurück, das Naive und Edle, das Heroiſche und Sentimentale.

b. Der Begriff des Naiven, Edlen, Heroiſchen und Sentimentalen im Allgemeinen folgt aus der nähern Beſtimmung des Geiſtig-Schönen der erſten und zweiten Art. Dieſes beſteht, wie ſich in der vorhergehenden Betrachtung zeigte, in der Harmonie zwiſchen Natur und Geiſt, Empfinden und Wollen, Sinnlichkeit und Vernunft und in der Uebereinſtimmung zwiſchen dem Willen oder dem ſubjectiven Geiſte, und dem Sittlichen oder dem objectiven Geiſte. Dieſe doppelte Harmonie kann in zweierlei Weiſe im Menſchen vorhanden ſein. Entweder iſt ſie eine unmittelbare, unbewußte, natürliche, dem Menſchen gewiſſermaßen angeborne, — oder eine bewußte, geiſtig vermittelte und zur vollen Stärke und Klarheit des Selbſtbewußtſeins und der Freiheit durchgebildete. In jenem Falle nennen wir ſie naiv, in dieſem edel.

Ein anderer Unterſchied in dem Geiſtig-Schönen folgt aus dem verſchiedenen Grade der natürlichen Kraft, womit das Subject ausgeſtattet iſt. Wir unterſcheiden nämlich zwiſchen ſtarken, energiſchen, praktiſchen, entſchiedenen und ſchwachen, unentſchiedenen, theoretiſchen Naturen. Jene haben die Kraft: die Empfindung, den Willen und Gedanken ſofort durch die That zu verwirklichen, ſich nie in unentſchiedenem Schwanken der Wirklichkeit gegenüber in das Innere zurückzuziehen, ſondern dieſes zur Erſcheinung zu bringen und im Aeußern zu behaupten. Wir können deßhalb auch ſolche Naturen heroiſche nennen, weil das Weſen des Heroiſchen gewöhnlich darein geſetzt wird, daß es eben mit unbedingter Entſchiedenheit ſeine Ideen, ſein Inneres verwirklicht. Demnach iſt heroiſch das Geiſtig-Schöne, welches ſich im Aeußern bethätigt und geltend macht, welches nicht durch die entgegenſtehende Wirklichkeit ſich beſtimmen läßt, ſondern vielmehr durch ſeine That die objective Wirklichkeit ſelbſt beſtimmt. Die ſchwache, unentſchiedene, theoretiſche

Natur dagegen hat jene Kraft nicht, daher fehlt ihr auch die Energie des Handelns, durch welche sich die praktische Natur auszeichnet. Unentschieden bleibt sie der Wirklichkeit gegenüber stehen, schwankt zweifelnd nach entgegengesetzten Seiten, zieht sich in die Tiefe des Innern zurück und tritt so in einen Zwiespalt zwischen dem Innern und der äußern Wirklichkeit, in welche sich einzulassen ihr die Kraft fehlt. Sie nimmt die Außenwelt nur in der Vorstellung auf, um darüber zu reflectiren. Diese Reflexion bildet daher das bleibende Verfahren der theoretischen Natur; es hält ihr schwer darüber hinaus zu kommen. Das Resultat der Beobachtungen und Vergleichungen ist nun aber stets der bestimmte Eindruck, welchen die Außenwelt auf das Innere macht. Dieser Eindruck bestimmt den Zustand des Innern, und so ist denn weiterhin die Stimmung das Resultat des durch die Reflexion entstandenen Eindruckes. Die Stimmungen sind demnach der vorherrschende Zustand der theoretischen Natur und der Kreis, worin sie sich vorzugsweise bewegt. Dieselben sind aber als solche sentimental, d. h. Stimmungen des Gemüths als der Einheit von Empfinden und Denken, Gefühl und Selbstbewußtsein. Hienach ist sentimental das Geistig-Schöne, welches sich als Harmonie des Gemüths und als Einklang zwischen dem subjectiven Willen und dem objectiven Geiste des Sittlichen der Wirklichkeit gegenüber in sich abgrenzt und diese, anstatt thatkräftig in sie einzugehen, vielmehr in sich reflectirt und zur Stimmung macht.

Hieraus ergiebt sich, daß das Naive dem Sentimentalen entgegensteht, das Edle aber auch sentimental sein kann. Denn weil das Sentimentale wesentlich aus der Reflexion hervorgeht, das Naive dagegen auf dem unmittelbaren, unreflectirten Bewußtsein beruht und als die unmittelbare Harmonie des Geistes mit sich und der Außenwelt von dem Zwiespalt und Widerspruche zwischen dem Innern und Aeußern und von der Reflexion frei ist, welche das Wesen der sentimentalen Natur

ausmachen, ſo erſcheint das Naive nur in Form des Heroiſchen und Praktiſchen und hört auf naiv zu ſein, ſobald es durch Reflexion zum Selbſtbewußtſein über ſich und ſein Weſen gelangt. Es ſteht mithin als ſolches dem Sentimentalen immer entgegen. Das Edle aber iſt ſchon Reflexion in ſich als die ſelbſtbewußte Schönheit des Geiſtes und kann daher auch ſentimental ſein, ſobald es nicht aus ſich herausgeht, ſondern der Wirklichkeit gegenüber in ſich gezogen ſtehen bleibt. Die praktiſche oder heroiſche Natur kann ſonach edel und naiv, die theoretiſche oder ſentimentale nur edel ſein, oder das Naive kommt nur in praktiſchen Naturen vor, oder iſt immer praktiſch; das Edle dagegen kommt in praktiſchen wie theoretiſchen Naturen zur Erſcheinung oder kann praktiſch und ſentimental ſein.

Nennen wir alſo die praktiſche Natur im allgemeinſten Sinne des Wortes heroiſch wegen ihrer Kraft, unbedingt und entſchieden ihr Inneres in der objectiven Wirklichkeit zu äußern und ſetzen ſie der theoretiſchen Natur als der ſentimentalen entgegen, ſo haben wir aus unſerer ganzen Entwickelung vier Formen des Geiſtig-Schönen an ſich gewonnen, das Naive als die unbewußte natürliche Geiſtesſchönheit, das Edle als die ſelbſtbewußte Geiſtesſchönheit, das Heroiſche oder das Geiſtig-Schöne in der praktiſchen oder heroiſchen Natur, und das Sentimentale oder das Geiſtig-Schöne in der theoretiſchen, ſchwachen Natur. Das Naive und Edle bezeichnen alſo den verſchiedenen Grad der Durchbildung des Geiſtig-Schönen der erſten und zweiten Art im Subject oder die zweifache Art ſeines Vorhandenſeins in demſelben. Das Heroiſche und Sentimentale beziehen ſich auf den verſchiedenen Grad der Fähigkeit des Menſchen, das Geiſtig-Schöne zur Erſcheinung zu bringen, oder auf das zweifache Verhältniß des Geiſtig-Schönen im Subject zum Object oder der entſtehenden Wirklichkeit. Und wie das Naive und Edle die Formen ſind, in welchen das Geiſtig-Schöne an ſich zum Vorſchein kommt, ſo ſind wieder das Heroiſche und

Natur dagegen hat jene Kraft nicht, daher fehlt ihr auch die Energie des Handelns, durch welche ſich die praktiſche Natur auszeichnet. Unentſchieden bleibt ſie der Wirklichkeit gegenüber ſtehen, ſchwankt zweifelnd nach entgegengeſetzten Seiten, zieht ſich in die Tiefe des Innern zurück und tritt ſo in einen Zwieſpalt zwiſchen dem Innern und der äußern Wirklichkeit, in welche ſich einzulaſſen ihr die Kraft fehlt. Sie nimmt die Außenwelt nur in der Vorſtellung auf, um darüber zu reflectiren. Dieſe Reflexion bildet daher das bleibende Verfahren der theoretiſchen Natur; es hält ihr ſchwer darüber hinaus zu kommen. Das Reſultat der Beobachtungen und Vergleichungen iſt nun aber ſtets der beſtimmte Eindruck, welchen die Außenwelt auf das Innere macht. Dieſer Eindruck beſtimmt den Zuſtand des Innern, und ſo iſt denn weiterhin die Stimmung das Reſultat des durch die Reflexion entſtandenen Eindruckes. Die Stimmungen ſind demnach der vorherrſchende Zuſtand der theoretiſchen Natur und der Kreis, worin ſie ſich vorzugsweiſe bewegt. Dieſelben ſind aber als ſolche *ſentimental*, d. h. Stimmungen des Gemüths als der Einheit von Empfinden und Denken, Gefühl und Selbſtbewußtſein. Hienach iſt *ſentimental* das Geiſtig-Schöne, welches ſich als Harmonie des Gemüths und als Einklang zwiſchen dem ſubjectiven Willen und dem objectiven Geiſte des Sittlichen der Wirklichkeit gegenüber in ſich abgrenzt und dieſe, anſtatt thatkräftig in ſie einzugehen, vielmehr in ſich reflectirt und zur Stimmung macht.

Hieraus ergiebt ſich, daß das Naive dem Sentimentalen entgegenſteht, das Edle aber auch ſentimental ſein kann. Denn weil das Sentimentale weſentlich aus der Reflexion hervorgeht, das Naive dagegen auf dem unmittelbaren, unreflectirten Bewußtſein beruht und als die unmittelbare Harmonie des Geiſtes mit ſich und der Außenwelt von dem Zwieſpalt und Widerſpruche zwiſchen dem Innern und Aeußern und von der Reflexion frei iſt, welche das Weſen der ſentimentalen Natur

ausmachen, ſo erſcheint das Naive nur in Form des Heroiſchen und Praktiſchen und hört auf naiv zu ſein, ſobald es durch Reflexion zum Selbſtbewußtſein über ſich und ſein Weſen gelangt. Es ſteht mithin als ſolches dem Sentimentalen immer entgegen. Das Edle aber iſt ſchon Reflexion in ſich als die ſelbſtbewußte Schönheit des Geiſtes und kann daher auch ſentimental ſein, ſobald es nicht aus ſich herausgeht, ſondern der Wirklichkeit gegenüber in ſich gezogen ſtehen bleibt. Die praktiſche oder heroiſche Natur kann ſonach edel und naiv, die theoretiſche oder ſentimentale nur edel ſein, oder das Naive kommt nur in praktiſchen Naturen vor, oder iſt immer praktiſch; das Edle dagegen kommt in praktiſchen wie theoretiſchen Naturen zur Erſcheinung oder kann praktiſch und ſentimental ſein.

Nennen wir alſo die praktiſche Natur im allgemeinſten Sinne des Wortes heroiſch wegen ihrer Kraft, unbedingt und entſchieden ihr Inneres in der objectiven Wirklichkeit zu äußern und ſetzen ſie der theoretiſchen Natur als der ſentimentalen entgegen, ſo haben wir aus unſerer ganzen Entwickelung vier Formen des Geiſtig-Schönen an ſich gewonnen, das Naive als die unbewußte natürliche Geiſtesſchönheit, das Edle als die ſelbſtbewußte Geiſtesſchönheit, das Heroiſche oder das Geiſtig-Schöne in der praktiſchen oder heroiſchen Natur, und das Sentimentale oder das Geiſtig-Schöne in der theoretiſchen, ſchwachen Natur. Das Naive und Edle bezeichnen alſo den verſchiedenen Grad der Durchbildung des Geiſtig-Schönen der erſten und zweiten Art im Subject oder die zweifache Art ſeines Vorhandenſeins in demſelben. Das Heroiſche und Sentimentale beziehen ſich auf den verſchiedenen Grad der Fähigkeit des Menſchen, das Geiſtig-Schöne zur Erſcheinung zu bringen, oder auf das zweifache Verhältniß des Geiſtig-Schönen im Subject zum Object oder der entſtehenden Wirklichkeit. Und wie das Naive und Edle die Formen ſind, in welchen das Geiſtig-Schöne an ſich zum Vorſchein kommt, ſo ſind wieder das Heroiſche und

Sentimentale besondere Formen oder Existenzweisen des Edlen und Naiven.

Wir müssen nun den allgemeinen Begriff dieser vier Formen des Geistig-Schönen bestimmter gliedern und beginnen mit der nähern Betrachtung des Naiven.

1. Für den Ausdruck „naiv" haben wir kein entsprechendes deutsches Wort. Die dafür zuweilen gebrauchten Namen „natürlich, ungekünstelt," oder „Einfalt, edle Einfalt, Kindlichkeit" u. a. enthalten zwar einzelne Merkmale der Naivität, besagen aber im Einzelnen theils zu wenig, theils zu viel. Die Wörter „natürlich, ungekünstelt" enthalten zu wenig, weil das Natürliche allein noch nicht zum Naiven ausreicht, sondern eben so gut roh und gemein, als naiv erscheinen kann; der Ausdruck „edle Einfalt" dagegen bezeichnet zu viel, weil nicht alles Naive zugleich im moralischen Sinne des Wortes edel ist. Passender wäre die Bezeichnung „natürliche" oder „unbewußte Einfalt," wenn darunter die natürliche oder unbewußte Harmonie des Lebens verstanden würde. Denn die Naivität ist im Allgemeinen die unmittelbare, gleichsam angeborne Einheit zwischen Natur und Geist und zwischen dem subjectiven Willen und dem objectiven Gesetze der Sittlichkeit. Aus dieser einfachen Bestimmung können wir alle einzelnen Merkmale des Naiven ableiten.

Wenden wir zuerst unsere allgemeine Definition auf die Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Vernunft an, so ergiebt sich sogleich, daß das Naive als unmittelbare Einheit zwischen zwei Einseitigkeiten in der Mitte liegt, daß es weder unbewußte Natur, noch unbewußter Geist sein kann. Die geistlose Sinnlichkeit ist als solche blinder Naturtrieb, in ihrer Erscheinung Rohheit und Gemeinheit. Der sinnliche Affect und Trieb ist zwar auch Natur, aber eine rohe Naturgewalt, die vom Geiste abhängen muß, widrigenfalls sie den Menschen als roh und gemein erscheinen läßt. Eben so wenig ist das Naive unbewußter

Geiſt oder kindiſche Einfalt in dem Sinne von geiſtigem Unvermögen, von Unverſtand und Gedankenloſigkeit; ſondern es beruht auf der unmittelbaren Uebereinſtimmung zwiſchen Geiſt und Natur. Der Geiſt muß unwillkürlich und unabſichtlich die Natur zum Werkzeuge ſeiner Beſtimmungen machen und ſich unmittelbar in ihr kund geben. Daraus folgt denn, daß das Naive wahr iſt und frei von Verſtellung, Künſtelei und Zwang, denn dieſe ſind Reſultate der Abſicht und des Bewußtſeins. Daher ſteht es auch im unbewußten Zwieſpalte mit den conventionellen Schranken und Satzungen des ſocialen Lebens, welche zu allerlei geſelligen Lügen veranlaſſen. Man ſchreibt ihm deßhalb Unwiſſenheit des Weltgebrauchs zu und nennt es eine Kindlichkeit, wo ſie nicht mehr erwartet wird. In unbewußter Harmonie mit ſich ſelbſt, iſt der Naive unbefangen gegen ſeine äußere Erſcheinung und frei von den Rückſichten, welche aus dem Bewußtſein des conventionellen Anſtandes entſpringen. Er iſt ſich weder ſeines Werthes noch ſeiner Nichtigkeit bewußt, woraus denn eben ſo ſehr die naive Anſpruchsloſigkeit hervorgeht, welche von ihrem Werthe nichts weiß, als das naive Selbſtgefühl, die Selbſtgenügſamkeit und Eitelkeit, welche gegen die Seite ihrer Mangelhaftigkeit unbefangen iſt. Dies zeigt ſich beſonders im Benehmen, namentlich der kummerloſen Ruhe und ſeligen Heiterkeit der Kinder, in der unbefangenen Eitelkeit weiblicher Naivität, ſelbſt in ſolchen Naturen, die nur in Bezug auf die Harmonie von Sinnlichkeit und Geiſt, aber nicht in ſittlicher Hinſicht naiv ſind, wie in einem Sancho Panſa und Falſtaff. Auch ſie ſind naiv, in ſo fern ſie in unverſtellter Weiſe und unwillkürlich den Geiſt in ſeiner ganzen Wahrheit erſcheinen laſſen und eben ſo arglos und unbefangen gegen die Nichtigkeit ihres Innern ſind, als z. B. Gretchen in Göthe's Fauſt gegen die Berechtigung ihres Werthes.

Dieſe unbewußte Einſtimmung zwiſchen Geiſt und Sinnlichkeit macht man auch die Reden und Handlungen naiv, worin

noch nicht ganz erschöpft ist und daß zu ihrer Vollendung auch die naive *sittliche* Schönheit oder die naiv schöne Gesinnung hinzutreten muß. Wir stehen hier noch an der ersten Stufe in der ersten Art der Geistesschönheit, welche freilich noch nicht so vollendet ist, als die *bewußte* Uebereinstimmung zwischen Vernunft und Sinnlichkeit und als die sittliche Schönheit. Dadurch wird aber keineswegs ausgeschlossen, daß jener unmittelbare Einklang zwischen Natur und Geist schön ist, in so fern er doch weder rohe Natur noch Einfältigkeit ist, sondern die Natur schon durch den Geist bestimmt erscheint. Weil aber diese Bestimmung eine unmittelbare oder natürliche ist, so kann sie nur darin bestehen, daß die Natur unwillkürlich dem Geiste folgt und sein wahrer Ausdruck ist, oder daß der Geist sich unbefangen durch die Natur äußert.

Da alle Aeußerungen des Geistes nach der Sittlichkeit gemessen werden, und daher einen bestimmten sittlichen oder unsittlichen Gehalt haben, so fragt es sich nun, worin das sittlich Naive besteht. Die unsittliche Gesinnung, Rede und Handlung kann zwar, wie sich zeigte, in Folge der Naivität der ersten Art zur Erscheinung kommen oder in naiver Form hervortreten. In ihrem Inhalte kann sie aber nicht naiv sein, weil sie nur dadurch unsittlich wird, daß das Subject nicht mehr, wie man sagt, unschuldig, sondern zur Erkenntniß des Guten und Bösen gelangt ist. Das Böse setzt also stets ein Bewußtsein voraus, welches die Naivität aufhebt. Hier kann jedoch mit Recht erst noch der Einwurf gemacht werden, daß auch das Sittliche nur durch das Bewußtsein sittlich wird, d. h. durch die Bekanntschaft mit Dem, was sittlich und was unsittlich ist. Mithin ist das Bewußtsein, wodurch das Unsittliche sofort aufhört naiv zu sein, ein anderes als dasjenige, trotz welchem das Sittliche naiv sein kann. Das moralische Bewußtsein als Kenntniß des Guten und Bösen kann nämlich unmittelbar, natürlich oder geistig vermittelt sein; in jenem Falle nennen

wir es Gewiſſen, in dieſem moraliſches Selbſtbewußtſein oder ſittliche Vernunft. Das Gewiſſen iſt das unmittelbare Bewußtſein von Dem, was gut und böſe iſt, und kann das ſittliche Gefühl genannt werden. Daher hören wir auch, wie ſolche Perſonen, die nicht auf der Stufe des ſich frei wiſſenden Geiſtes ſtehen, ſich gewöhnlich auf das Gewiſſen berufen und ſagen: „Mein Gewiſſen ſagt mir, ob ich recht oder unrecht handle; Dieſer oder Jener hat kein Gewiſſen“ u. dergl., während der freie ſittliche Geiſt nicht aus dem Gewiſſen holt, was er thun ſoll. Er befragt nicht das Gefühl, ſondern die Vernunft und handelt aus ſittlichem Selbſtbewußtſein. Hieraus erhellt der Unterſchied zwiſchen der naiven und edlen Sittlichkeit. Bei beiden wird das Bewußtſein, die Kenntniß des Guten und Böſen vorausgeſetzt, aber der Naive handelt gut aus ſittlichem Gefühle, der Edle aus der Klarheit und Sicherheit des moraliſchen Selbſtbewußtſeins. Wenn wir alſo das Naive als das unbewußte Sittliche dem Edlen als dem bewußten entgegenſetzen, ſo verneint der Ausdruck „unbewußt“ nicht das moraliſche Bewußtſein als ſolches, ſondern bezeichnet es nur als ein unmittelbares, nicht zur vollen Stärke und Klarheit des Selbſtbewußtſeins durchgebildetes; und nunmehr können wir zu der obigen Behauptung zurückkehren, daß das Unſittliche die Naivität aufhebe. Das ſittliche Gefühl iſt nämlich als unmittelbares Wiſſen des ſittlichen und unſittlichen *Seins* zugleich das unmittelbare Bewußtſein des ſittlichen und unſittlichen *Thuns*, und als ſolches gutes und böſes Gewiſſen. Während nun in dem gut Handelnden das Gewiſſen ſchweigt, und ſeine Unbefangenheit, ſeine unmittelbare Harmonie mit ſich ſelbſt ungeſtört läßt, fängt es in dem unſittlich Handelnden an, ſich zu regen, und ſtört jene innere Harmonie. Denn zwiſchen der unſittlichen Geſinnung und Handlung des Subjects und ſeinem moraliſchen Gefühl entſteht alsbald ein Widerſpruch, der ihm die Unbefangenheit und Unmittelbarkeit raubt, welche das Weſen

ſie bringt in der Rede, ohne es zu wiſſen, die ganze Tiefe und Fülle der ſchönen Geſinnung zur klarſten Anſchauung, ſie ſchlägt den Inhalt der Rede geringer an, als er wirklich iſt und als ihn Andere auffaſſen, oder legt vielmehr gar keinen Werth darauf, weil ſie ihren Werth nicht kennt, und ſagt ſomit unwillkürlich mehr, als ſie zu ſagen glaubt. Eben ſo iſt es mit ihren Handlungen. Sie handelt ſittlich aus ſittlichem Gefühl, aus dem guten Trieb der ſchönen Seele, der Reinheit des Herzens folgend, dem ſie folgen darf, ohne Beſorgniß fehl zu gehen, was auch Max in Schiller's Wallenſtein mit den Worten ausſpricht: „Dem Herzen folg' ich, denn ich darf ihm trauen.“ Sie iſt darum nicht ängſtlich im Handeln, denn ſie iſt geleitet von der Sicherheit des ſittlichen Gefühls. Weil ſie aber aus unmittelbarem Gefühl und natürlicher Herzensgüte ſittlich handelt, ſo iſt ſie unbefangen im Handeln und glaubt oder weiß nicht, daß man auch anders handeln könne. Deßhalb iſt ſie in der Berührung mit der Welt ſtets der Gefahr ausgeſetzt, ſich ſelbſt und Andern zu ſchaden und den Anforderungen und Anſichten Anderer ganz zuwider zu handeln. Dieſes ſehen wir z. B. an Gretchen in Göthe's Fauſt. Sie wird gerade durch ihre Naivität in's Verderben geriſſen. In natürlicher, vertrauender Hingebung ſchließt ſie ſich an Fauſt an, in welchem ſie nur ſich ſelbſt wieder findet, da es bloß das beſſere Selbſt, das Edle, Schöne, Gute an ihm iſt, was ſie auffaßt, arglos in Bezug auf die böſe Seite in der Perſönlichkeit des Geliebten. Gerade durch dieſe Argloſigkeit aber, wie ſie ſelbſt ſagt, „durch den guten Wahn“, wird ſie unbewußt in ſein Schickſal verſtrickt und bleibt, wenn auch rein und unbefleckt, doch nicht unberührt von der Sünde. Der Naive wird oft zwar in der Meinung ſtehen, indem er ſittlich handelt, auch zweckmäßig und richtig zu verfahren, und kann dabei doch gerade ſehr unzweckmäßig und irrig, ja in den Augen der andern Menſchen falſch und unrecht handeln. Wie oft geſchieht es, daß der Naive aus Redlichkeit,

Arglosigkeit und Mangel an Weltkenntniß einem Betrüger, der sich geschickt zu verstellen weiß, seine Geheimnisse mittheilt und dadurch selbst die Mittel leiht, ihm oder auch Andern den größten Nachtheil zu bringen. In einem ähnlichen Fall ist auch der gute Michel Perrin im dem bekannten Lustspiele gleiches Namens. Seine Reden und Handlungen sind durchaus naiv. Beides greift ohnehin eng in einander, da in der Rede auch die Handlung selbst enthalten sein kann. Michel, ein Landprediger aus der Normandie, hat in Folge der Revolution seine Stelle verloren und kommt nach Paris, um sich ein anderes Unterkommen zu suchen. Zufällig trifft er mit seinem Jugendfreunde Joseph Fouché zusammen, der unterdessen Minister geworden ist, und wendet sich an diesen wegen einer Stelle. Fouché ist sehr beschäftigt und beauftragt einen seiner Divisionschefs, Perrin sogleich anzustellen, derselbe sei ein brauchbarer Mensch. Der Chef meint brauchbar für die Polizei und benutzt den arglosen Perrin, ohne daß es dieser merkt, als Spion. So trägt Michel unbewußt zur Entdeckung einer Verschwörung bei, und wundert sich sehr, als ihm von seinem Chef das Lob ertheilt wird, er habe Frankreich gerettet. Die Verschworenen werden vorgeführt und Perrin erhält den Auftrag, sie zu verhören und ihnen Begnadigung zu versprechen, wenn sie nur Alles offen gestehen würden. Nun läßt er, diese Anweisung im buchstäblichen Sinne fassend, die Verschwornen, nachdem er sie durch sein väterliches Zureden gerührt hatte, frei und führt sie noch, damit sie nicht an den Wachen vorbei müssen, durch eine verborgne Thür in's Freie. Dabei kommt er weder auf den Gedanken, daß die jungen Leute etwa seine Güte mißbrauchen und die Reue nur heucheln könnten, noch glaubt er anders, als daß er nicht bloß seinen sittlichen Pflichten, sondern auch den Absichten des Ministers vollkommen genügt habe. Denn er ahnt nicht, daß jenes Versprechen nur eine gewöhnliche Vorspiegelung sein sollte, um die Gefangenen zum Geständ-

niß geneigter zu machen. Darum ist er denn eben so verwundert, als ihm der Divisionschef, über das Entlassen der Gefangenen wüthend, den Vorwurf macht, er habe Frankreich zu Grunde gerichtet, als er vorher nicht begreifen konnte, in wie fern er der Retter desselben sei.

Während nun die Naivität, welche nicht zugleich sittlich ist, über sich und das Erstaunen der Menschen erschrecken wird, wenn ihr die wahre objective Bedeutung ihrer Rede und Handlung zum Bewußtsein kommt, so wird sich die sittlich naive Persönlichkeit in diesem Fall über die Menschen und ihr Erstaunen wundern, und im Conflicte mit der Schlechtigkeit der Menschen wird sich dann die naive Gesinnung in eine erhabene umwandeln, wie dies beides z. B. bei Michel Perrin der Fall ist. Er wundert sich erst und ist ganz verlegen, daß ihn die Umstehenden, die natürlich nicht begreifen können, wie der harmlose, gute Michel dazu kommt Spion zu werden, erstaunt anblicken; dann aber, als ihm klar wird, in welche schiefe Stellung ihn seine Naivität brachte, erhebt er sich entrüstet über die, von denen er sich hintergangen glaubt, und steht im reinsten, selbstbewußten Seelenadel erhaben da.

Ich habe im Vorhergehenden den Landprediger von Wakefield, Michel Perrin, Gretchen als Beispiele naiver Charaktere angeführt, weil in diesen Kunstgestalten der Begriff der Naivität reiner und entschiedener ausgeprägt ist, als dies gewöhnlich im Leben der Fall ist, wo das Naive seltener in solcher Bestimmtheit und Vollendung zur unmittelbaren Erscheinung kommt, sondern durch manche zufällige Eigenschaften getrübt ist, die nicht zu seinem Begriffe gehören. Ich mache deßhalb auch noch aufmerksam auf die andern naiven Ideale der Weiblichkeit bei Göthe, dem sie vor allen andern Dichtern besonders wohl gelungen sind, auf Clärchen in Egmont, die beiden Marien in Götz und Clavigo, Lotte im Werther, sodann auf die naiven Persönlichkeiten im Gebiete des humo-

ristischen Romans, z. B. Quintus Fixlein, Schulmeister Wutz bei Jean Paul, Yorick und Onkel Toby bei dem Engländer Sterne. In den humoristischen Romanen entfaltet sich das Wesen des naiven Charakters am vollständigsten. Auch die Idylle, die Komödie, die Genremalerei und die Skulptur bringen besonders das Naive zur Erscheinung, ja selbst das heroische Epos und die Tragödie. Im Leben aber zeigen den naiven Charakter vorzugsweise Kinder und kindliche Naturen; auch Genie's auf allen Gebieten des Lebens, geniale Künstler, Feldherren, Staatsmänner, weil das Genie gerade durch seine Naivität Genie ist, indem es auf unmittelbarer Naturgabe beruht oder angeboren ist. Ihre höchste Vollkommenheit erreicht die Naivität in dem andern Geschlechte, weil dieses mehr dazu berufen ist, den Geist als schöne Natur in dem Kreise der Familie erscheinen zu lassen, als der Mann, welcher die Bestimmung hat, durch das Selbstbewußtsein oder als freier Geist das ganze Leben nach allen Seiten zu durchdringen und zu bewältigen. Daher giebt sich auch das weibliche Geschlecht gar gerne den Anschein des Naiven, welcher jedoch, wenn seine Absichtlichkeit deutlich wird, sich selbst aufhebt und im Gegentheil Affectation und Unnatur wird.

Weil die Naivität ein unbewußter, natürlicher, unmittelbarer Zustand ist, der Geist aber seiner selbst mächtig sein muß, so ist sie noch eine mangelhafte, nicht wahrhaft entsprechende Form des Geistes. Die naive Schönheit ist zwar in ihrer Art vollkommen, indem sie als unmittelbare Harmonie, als Ideal erscheint. Allein der Mensch soll als vernünftiges Wesen mit Freiheit und Bewußtsein dem Ziele geistiger und sittlicher Vollkommenheit zustreben und Das, was er durch sich selbst erreichen kann, nicht der Natur verdanken. Außerdem ist die naive Persönlichkeit wegen der Mangelhaftigkeit dieses Naturzustandes vor der Entzweiung mit sich und der Welt nicht sicher. Sie kommt mit Menschen in Berührung, die jene unmittelbare Harmonie

verloren haben und das sittliche oder unsittliche Selbstbewußtsein gegen sie geltend machen. Dadurch läuft sie denn Gefahr, nicht nur von der Sünde und dem Bösen berührt und in dessen Schicksal mit fortgerissen zu werden, sondern auch zu irren, ja selbst unwillkürlich, wenn auch nur vorübergehend, in Sünde zu verfallen und so die unmittelbare Harmonie ihres geistigen und sittlichen Lebens zu zerstören. Sie ist daher um so mehr darauf hingewiesen, sich aus der unmittelbaren, natürlichen, zu einer höhern, durch das Selbstbewußtsein vermittelten Einheit und harmonischen Vollendung fortzubilden und die natürliche Schönheit des Innern durch eine höhere sittliche Entwickelung gleichsam zu adeln. Diese im Selbstbewußtsein geläuterte und durch den freien Geist errungene Schönheit, welche den Schein der Richtigkeit und Mangelhaftigkeit, den das Naive noch an sich hatte, in sich aufgehoben und sich so zur wahrhaften Erscheinung des Geistes gemacht hat, ist das Edle.

2. Das Wort „edel" entspricht allen den im Begriffe dieser selbstbewußten Geistesschönheit liegenden Eigenthümlichkeiten. Andere Benennungen sind theils zu allgemein, wie die Bezeichnung „schöne Seele", theils enthalten sie zu viel, wie der Name „Idealschönheit." Denn der Ausdruck „schöne Seele" geht eben so wohl auf die natürliche, als die selbstbewußte Geistesschönheit, und gerade die Eigenschaften, welche man in der Regel der sog. schönen Seele insbesondere zuschreibt, namentlich das sittliche Handeln aus unbewußter sittlicher Neigung, gehören zur naiven sittlichen Schönheit. Noch weniger passend ist das Wort „Idealschönheit", weil allen Kunstgestalten die ideale Schönheit zukommt, und vor Allem, weil hier, wo nur das Schöne auf dem Gebiete der Wirklichkeit, nicht das Kunstschöne in Betracht kommt, noch nicht von einem Ideale die Rede sein kann. Denn das endliche Leben ist als solches nach keiner Seite hin ideal. Wir behalten daher den Ausdruck „edel" für die selbstbewußte Geistesschönheit im Gegensatze gegen das Naive als der

natürlichen Seelenschönheit bei, und entwickeln die verschiedenen Beziehungen dieses Begriffs.

Die erste Seite des Edlen betrifft das Verhältniß von Sinnlichkeit und Vernunft an sich, ohne Rücksicht auf den sittlichen oder unsittlichen Gehalt des Geistes. Beim Naiven konnte in dieser Beziehung nur verlangt werden, daß sich weder der Geist hinter der Natur verstelle, noch die Natur geistlos und roh erscheine, sondern daß das Aeußere der wahre und unmittelbare Ausdruck des Geistes sei. Beim Edlen dagegen wird von Anfang an die volle Klarheit und Sicherheit des Selbstbewußtseins im Individuum vorausgesetzt. Deßhalb wird hier an den Geist eine ganz andere Forderung gestellt. Das Selbstbewußtsein und der vernünftige Wille müssen sich jetzt als alleinige und freie Macht gegen die Natur erweisen; diese soll zum bloßen Werkzeuge herabgesetzt und vom Bewußtsein ganz durchdrungen werden, das ganze Leben des Menschen nur als That des Geistes erscheinen. Der Mensch soll die sinnliche Natur von seiner Geistesfreiheit und der vernünftigen und moralischen Kraft seines Willens abhängig machen und sich des ganzen Gemüthes mit allen Empfindungen und Affecten, Trieben und Begierden, Neigungen und Leidenschaften so bemächtigen, daß Geist und Natur, Vernunft und Sinnlichkeit, der Wille und das Gemüth mit seinen Affecten und Trieben u. s. w. im Gleichgewicht, in ungetrübter Harmonie stehen. Diese Selbstbeherrschung oder, wie man auch sagen könnte, diese Affectlosigkeit als Aufhebung der unwillkürlichen sinnlichen Affecte durch den vernünftigen Willen, welche das Wesen des Edlen dieser Art ausmacht, nennt man auch als ruhigen Zustand die Würde, ein Begriff, der zugleich den Ausdruck dieses Zustandes in Gestalt, Geberden und Reden bezeichnet. Sie ist das wahre Kennzeichen einer edlen Seele, die in allen Lagen des Lebens nicht gleichgültig, wohl aber sich gleich bleibt und die Harmonie zwischen Gemüth und Geist in jedem Fall in sich sofort wieder herstellt.

Sie verliert ſich nie an den Affect, ſondern iſt ihrer ſtets gewiß, mag ſie nun in einzelnen Fällen des Conflictes den Affect mit ihrem Willen und Zwecke vereinigen und nur ſeine Entwickelung und Aeußerung leiten und mäßigen, oder ſich entſchließen, ihn zu hemmen und zu unterdrücken. Die Selbſtbeherrſchung kann ſogar noch weiter gehen. Der Geiſt hat ſelbſt die Kraft: die Empfindungen, Affecte, Triebe und Leidenſchaften zu verbergen, d. h. ſie zu hegen, aber nicht ausbrechen zu laſſen und im Aeußeren zu zeigen, ja dieſem wohl noch den Schein eines ganz andern Zuſtandes zu geben, als in welchem ſich das Innere befindet, und ſomit ſich zu verſtellen. Dieſes iſt der höchſte Grad der Selbſtbeherrſchung, welche um ſo mehr von der Freiheit des Geiſtes und der Stärke des Willens zeugt, je größer der Widerſpruch zwiſchen dem Innern und Aeußern, je entſchiedener z. B. der Gegenſatz zwiſchen der ſcheinbaren Ruhe im Aeußern und der Bewegung iſt, in welche die vom Willen abhängige Leidenſchaft das Gemüth verſetzt. In dieſer Hinſicht iſt denn auch die Verſtellung äſthetiſch, ſobald ſie vollkommen iſt. Nur die Naivität z. B., welcher man es anſieht, daß ſie erkünſtelt und beabſichtigt iſt, nur der Tugendſchein, dem man die Heuchelei anmerkt, iſt widerwärtig und unäſthetiſch, oder, wie wir im Gegenſatze zu dem Edlen ſagen müſſen, gemein und niedrig, aber nicht die Naivität oder etwa das Wohlwollen, welches uns völlig in die Illuſion verſetzt, das Innere ſei ganz dieſem Aeußern entſprechend, und welches in keinem Augenblicke Gefahr läuft aus der Rolle zu fallen. In beiden Fällen iſt die Verſtellung unedel, gemein im ſittlichen Sinne, weil die Moral Verſtellung und Heuchelei verwirft, aber nicht in Bezug auf das Verhältniß zwiſchen Natur und Geiſt. Vielmehr bewährt ſich darin die Herrſchaft, welche der Geiſt auf die Natur ausübt, die Freiheit und Leichtigkeit, womit er dieſer gebietet, die Willensſtärke, welche ſich conſequent durchſetzt, mithin wieder die edle Natur des Geiſtes, oder der Geiſt in

Form des Edlen, wenn auch im Dienſte des Unmoraliſchen oder ſittlich Gemeinen.

Nach dieſer Seite hin kann ſich denn auch im Böſen die edle Kraft des Geiſtes darſtellen. Wir nennen zwar gewöhnlich das Böſe, in welchem ſich die Willensſtärke des Subjectes kund giebt, nicht edel; ſprechen von keinem edlen Verbrecher oder Böſewicht, damit der Ausdruck edel, der auch auf dem ſittlichen Gebiete und auf dieſem vorzugsweiſe angewendet wird, nicht mißverſtanden werde. Aber wir unterſcheiden dennoch den gemeinen Verbrecher von dem, welcher das Gegentheil davon iſt, und dieſes Gegentheil des Gemeinen iſt immer das Edle. Es kann ſich auch im Böſen offenbaren. Denn es iſt ein und dieſelbe Freiheit und Willensſtärke, es ſind dieſelben Kräfte und Vorzüge der Vernunft und des Willens, welche der Menſch allem ſinnlichen Widerſtande zum Trotz im Böſen wie im Guten bethätigt. Die Richtung, welche die Vernunft und Willensſtärke einſchlägt und behauptet, und in welcher ſie ihre Herrſchaft über die Natur bewährt, kann eben ſo wohl unſittlich als ſittlich ſein. Ja das unmoraliſche Subject, welches im Böſen dieſe Macht des Geiſtes über die unwillkürlichen ſinnlichen Affecte u. ſ. w., dieſe Freiheit und Stärke des Willens an den Tag legt, zeigt in dieſer Hinſicht noch mehr, als das ſittliche Subject, daß es eine edle Natur iſt. Denn es wird nicht, wie dieſes, vom ſittlichen Gehalte des Innern und dem guten Selbſtbewußtſein unterſtützt, welche ſich mit der Kraft des Willens vereinigen und jene Bewältigung der Natur leichter machen, ſondern iſt lediglich auf ſich ſelbſt, auf ſeinen Egoismus hingewieſen und beſchränkt. Daher zeugt auch das Böſe in der Kühnheit, Stärke und Verwegenheit, womit es im Widerſtande gegen die Affecte und zugleich gegen die Macht des böſen Gewiſſens ſeine Freiheit behauptet und ſeinen Willen durchſetzt, noch von einem höhern Grade moraliſcher Kraft, als das Gute, wenn dieſes aus ſittlicher Neigung hervorgeht,

und kann, ſobald es ſich durch einen Act derſelben Willenskraft umkehrt und dem Guten zuwendet, um ſo energiſcher die Idee der wahren d. h. der ſittlichen Freiheit verwirklichen.

Edel iſt alſo der Geiſt, welcher dem vernünftigen und freien Willen ohne Rückſicht auf die Affecte und Triebe folgt, oder die durch das Selbſtbewußtſein beherrſchte vernünftige Natur; die gemeine Seele unterwirft dagegen die Vernunft und den Willen der Sinnlichkeit und folgt nur ihren Eingebungen. Wenn Medea, um ihre Rache gegen Jaſon zu befriedigen, die eigenen Kinder mordet, ſo handelt ſie zwar in ſittlicher Hinſicht gemein, edel aber iſt dieſe Geiſtesgröße und Kraft des Willens, welche, um ſich zu behaupten und ihre Intention durchzuführen, ſelbſt den Naturtrieb der mütterlichen Liebe oder den ſchmerzlichen Affect, in welchen das Mutterherz verſetzt wird, zu bewältigen vermag. Daſſelbe gilt von dem Böſewicht, der zur Erreichung ſeines Zweckes ſelbſt das Leben auf's Spiel ſetzt und allen natürlichen Trieben widerſteht, welche ſeinen Willen hemmen. Durchaus gemein würden ſie nur dann ſein, wenn ſie ſich in ihrer Schlechtigkeit auch noch feige zeigten, wenn ſie ſich ſcheuten oder nicht vermöchten, die Empfindungen, Affecte und Triebe, welche ſich ihrer Abſicht entgegenſtellen, zu beſiegen. Daher iſt nur der feige Verbrecher, dem es an Kraft des Geiſtes, an der Herrſchaft der Vernunft und des Willens über die Natur gebricht, auch in dieſer, wie in ſittlicher Hinſicht gemein.

Unterſuchen wir nun, was in ſittlichem Sinn edel und gemein iſt. Die naiv ſchöne Geſinnung und Handlung als natürlicher Trieb zum Guten und als deſſen unwillkürliche Verwirklichung hat wegen dieſes Mangels an Selbſtbewußtſein kein Verdienſt. Die edle ſittliche Geſinnung und Handlung dagegen als der freie ſittliche Wille und Entſchluß zum Guten und deſſen ſelbſtbewußte Ausführung ſcheint ſchon in ſo fern ein Verdienſt zu enthalten, als daſſelbe Selbſtbewußtſein und derſelbe freie Wille, welcher das Gute will, auch das Böſe wollen

kann und ſich trotz dem zum Guten entſcheidet. Dies iſt jedoch zu verneinen. Entweder entſpringt nämlich der ſittliche Wille aus der Neigung zum Guten, oder die Neigung iſt unmoraliſch, und der Wille wendet ſich nichts deſto weniger zu dem Sittlichen. In jenem Fall iſt der ſittliche Wille ſo wenig ein Verdienſt, als beim Naiven. Beide unterſcheiden ſich dann nur dadurch, daß der naive ſittliche Wille unbewußte Neigung, natürlicher Trieb, der edle Wille bewußte Neigung, ein geiſtig vermittelter Trieb zum Sittlichen iſt. Die Neigung enthält aber kein Verdienſt. In dieſem Falle dagegen, wo der ſittliche Wille das Reſultat eines Kampfes, einer Wahl zwiſchen dem Guten und Böſen wäre, iſt die ſelbſtbewußte Neigung des Subjects unmoraliſch, ein unſittlicher Affect oder Trieb, welchen der Wille niederkämpft. Auch hier iſt der aus dem Kampfe hervorgehende ſittliche Wille weder ein Verdienſt, noch edel. Denn es geht daraus hervor, daß es dem Subjecte noch nicht gelungen iſt, das Sittliche im Selbſtbewußtſein durchzubilden und ſein Inneres ganz damit zu erfüllen, widrigenfalls es nicht mehr zwiſchen dem Guten und Böſen, zwiſchen der Pflicht und der ihr entgegengeſetzten Neigung zu wählen hätte. Wenn demnach in moraliſcher Beziehung nur das von der ſittlichen Idee ganz durchdrungene und im ſittlichen Selbſtbewußtſein durchgebildete Innere edel iſt, ſo beſteht auch das Verdienſt des Edlen nicht darin, daß die Geſinnung nunmehr durchaus ſittlich iſt, ſondern, will man überhaupt hier von Verdienſt reden, höchſtens in dem Entwickelungsprozeſſe des Selbſtbewußtſeins, welchen das Subject durchgemacht hat, d. h. darin, daß es edel *geworden* iſt. Demgemäß hat das Edle nicht etwa das Verdienſt, ſeine Pflicht d. i. das moraliſche Geſetz, zu erfüllen; vielmehr kennt es gar keine Pflicht. Weil aber die edle Geſinnung nur auf das Sittliche gerichtet iſt, ſo ſteht ihr dieſes nicht mehr als Pflicht, als äußeres Object, deſſen ſie ſich zu bemeiſtern hätte, entgegen. Sie iſt frei von dem Zwieſpalte

zwiſchen ſittlich und unſittlich; ſie wählt nicht mehr zwiſchen beiden, ſondern hat ein für alle Mal gewählt, indem ſie das Sittliche zum alleinigen Inhalte des Willens erhob.

Auf ſittlichem Gebiet iſt alſo das Edle die Erſcheinungsform der freien und ſelbſtbewußten Harmonie zwiſchen Neigung und Pflicht, worin das ſittliche Geſetz nicht mehr mit dem Eigenwillen in Disharmonie und ihm als Pflicht gegenüber ſteht, ſondern mit der Neigung eins iſt. Mit der edlen Geſinnung vereinigt ſich die Harmonie zwiſchen Sinnlichkeit und Vernunft, weil die Sittlichkeit auch jene edle Selbſtbeherrſchung und die Unterwerfung der Sinnlichkeit unter die Vernunft und das Sittengeſetz gebietet. Die edle Handlung iſt daher nicht die aus einer Nöthigung des Willens hervorgehende Erfüllung der ſittlichen Pflichten, ſondern als die Befriedigung des freien ſittlichen Bedürfniſſes — ein Genuß. Der Menſch, welcher noch Pflichten zu erfüllen hat, der viel von ſolchen redet oder ſich gar auf deren Erfüllung beruft, iſt noch nicht edel. Ein edler Charakter übt Das, was die Menſchen Pflichten nennen, ſeien es auch die peinlichſten, mit einer Leichtigkeit, welche die Pflichterfüllung als Genuß erſcheinen läßt, weil ihm dieſelbe kein Zwang, ſondern die Verwirklichung des ſittlichen Willens, eines Wunſches, eines inneren Bedürfniſſes und ſomit wirklich ein Genuß iſt. Er ſcheut keine Hinderniſſe, welche ſich ſeinem Handeln entgegenſtellen, mögen es nun äußere oder innere ſein, z. B. ſchmerzliche Affecte unwillkürlicher Art. Fordert ſein Handeln Opfer, ſo bringt er dieſelben freiwillig und gern. Auch ſie ſind ihm ein Genuß oder fallen mit in denſelben, weil ſie die Verwirklichung der ſittlichen Neigung fördern oder bedingen. Sie machen einen Theil der ſittlichen Handlung aus, und eben in dieſer, in dem Acte der Befriedigung iſt der Genuß enthalten. Daher betrachtet auch die edle Perſönlichkeit ihr Handeln, überhaupt ihre Sittlichkeit, nicht als Verdienſt, ſondern als das Werk der Neigung. Es iſt ihr gleichgültig, ob ſie von Andern

gewußt und gewürdigt wird, oder nicht. Ja, weil ihr das ſittliche Handeln Genuß gewährt, ſo würde ſie beſchämt ſein, wenn man ihr daſſelbe als Verdienſt anrechnen wollte. Darum zeigt ſie in ihren Handlungen nicht nur eine vollkommene Uneigennützigkeit, ſondern auch jene edle Selbſtverläugnung, wonach ſie ihre Perſon hinter der Handlung verbirgt und das Gute ohne Geräuſch und Aufſehen, ſtill und beſcheiden, am liebſten unbemerkt thut, und ohne daß Der, welchem etwa die Handlung zu Gute kommt, etwas davon erfährt.

Dieſe Klarheit und Feſtigkeit des moraliſchen Bewußtſeins und Willens bewahrt den edlen Charakter nicht bloß vor der Gefahr ſelbſt einer augenblicklichen und vorübergehenden Unſittlichkeit, ſondern befähigt ihn auch auf Andere veredelnd einzuwirken und ſie zu gleicher ſittlichen Höhe hinaufzubilden, was bei der naiven Perſönlichkeit weniger der Fall iſt.

In Bezug auf die durch die ſociale Bildung bedingte conventionelle Sitte unterſcheidet ſich ebenfalls das Edle von dem Naiven. Die Regeln des Anſtandes ſind ihm als dem ſelbſtbewußten Sittlichen eben ſo bekannt, als das Sittliche ſelbſt. Während daher das Naive ſchamhaft und anſtändig iſt aus natürlichem ſittlichen Gefühle, handelt das edle Subject mit bewußter Rückſicht auf die Geſetze des Anſtandes und iſt ſomit decent, weil es mit dem Bewußtſein des anſtändigen Handelns auch das des Gegentheils verbindet; ein Bewußtſein, welches dem Naiven fehlt und gerade Das erzeugt, was wir decent nennen, d. h. anſtändig im Bewußtſein oder mit bewußter Fernhaltung des Gegentheils.

Das Edle findet ſich, wie das Naive, in ſeiner größten Reinheit und Vollſtändigkeit im weiblichen Charakter. Weniger zum Handeln in der Wirklichkeit und zu Conflicten mit der Welt berufen, iſt dieſer weit eher im Stande, alle Seiten des Edlen harmoniſch in ſich zu vereinigen, zu bewahren und in ungetrübter Reinheit zu äußern, als der Mann, welcher Intereſſen im Leben

verfolgt und in Collisionen geräth, die seinem Charakter ein individuelles Gepräge geben und denselben mehr in einseitigen Formen, als in der vielseitigen Harmonie des Geistig-Schönen hervortreten lassen. Wie in der Darstellung des naiven weiblichen Charakters Göthe neben einem Homer, Sophokles und Shakespeare unübertroffen dasteht, so hat er auch vollendete Muster der edlen Weiblichkeit geschaffen. Die idealen Gebilde einer Iphigenie, Leonore von Este, Eugenie, Natalie, Ottilie leuchten als Wesen höherer Art im selbstbewußten Glanze edler Geistesschönheit.

Das Gegentheil des sittlich Edlen ist das sittlich Gemeine und Niedrige. Man kann alles aus dem Selbstbewußtsein und freien Willen hervorgehende Unsittliche gemein nennen. Diese Definition stimmt zugleich vollkommen mit der Bedeutung überein, welche man gewöhnlich mit dem Ausdrucke „gemein“ verbindet, indem man damit in der Regel den Menschen bezeichnet, welcher nur auf seinen Nutzen bedacht ist und bloß den Eingebungen seines sinnlichen Triebes folgt; das heißt nichts Anderes, als: gemein ist Der, welcher mit Selbstbewußtsein unsittlich handelt. Denn das Unmoralische besteht im Grunde genommen überall nur darin, daß der Mensch seinen Eigenwillen und Egoismus nicht dem allgemeinen Gesetze des Sittlichen zu opfern vermag, sondern nur die Forderungen seines individuellen sinnlichen Triebes, der wesentlich Selbsterhaltungstrieb und Egoismus ist, dem allgemeinen Sittengesetze gegenüber zu verwirklichen strebt. Niedrig wird aber das sittlich Gemeine, wenn mit der Selbstsucht die Ohnmacht der Vernunft und Geistesfreiheit oder der moralischen Kraft verbunden ist, wenn der Mensch nicht bloß seinem Eigennutz und Egoismus nachgeht, sondern auch zugleich die Vernunft unter die Herrschaft des Sinnlichen erniedrigt und in Folge dessen der Gemeinheit der Gesinnung schlechte Sitten, Rohheit des Gefühls, Verachtung des Anständigen, Ehrenhaften oder Ehrbaren und des

geistig Freien hinzufügt. Einen Andern seines Eigenthums berauben — ist unsittlich, es zu stehlen, ist niedrig, weil sich im Diebstahle mit der sittlichen Gemeinheit noch die Gemeinheit der Natur, das Feige und Kraftlose vereinigt. Die Rache ist unmoralisch und also gemein, denn sie giebt einen Beweis von Mangel an Edelmuth; niedrig wird sie jedoch, sobald sie sich verächtlicher Mittel zu ihrer Befriedigung bedient. Der Hang zum Trinken, an sich schon eine Gemeinheit, weil die Moral Mäßigkeit verlangt, sinkt zur Niedrigkeit herab, wenn er die Herrschaft des Geistes dergestalt vernichtet, daß der Mensch selbst die Gesetze des Anstandes nicht mehr berücksichtigt, wiewohl er sie kennt und man sie bei ihm voraussetzen darf.

3. In dem besondern Begriffe des Heroischen müssen wir eine formelle und materielle Seite unterscheiden. Das Heroische ist das Geistig-Schöne in der starken und praktischen Natur. Das Starke und Praktische bilden seine formelle, das Naive und Edle die materielle Seite. Die Stärke bezieht sich sonach nicht auf den Inhalt des Innern, die Empfindungen, Affecte, Triebe, Leidenschaften u. s. w. Diese können in der heroischen und sentimentalen Natur stark und schwach sein; und wenn allerdings in der Regel das heroische Individuum stärkere Affecte und Leidenschaften hat, als das sentimentale, so sind doch letzterem schwache und schmelzende Gefühle durchaus nicht wesentlich. Wo sich weichliche Affecte mit der Schwäche der Thatkraft verbinden, da artet sogar die Sentimentalität oft in den krankhaften Zustand der Empfindsamkeit, Schönseligkeit und Empfindelei aus, während sie an sich keineswegs eine krankhafte, schwächliche Erscheinung ist. Unter dem Starken verstehen wir also nur die Spannung und Thatkraft des Innern, unter dem Praktischen die Bethätigung derselben, d. h. die Energie des Handelns oder die entschiedene und muthige Aeußerung des Innern.

verfolgt und in Collisionen geräth, die seinem Charakter ein individuelles Gepräge geben und denselben mehr in einseitigen Formen, als in der vielseitigen Harmonie des Geistig-Schönen hervortreten lassen. Wie in der Darstellung des naiven weiblichen Charakters Göthe neben einem Homer, Sophokles und Shakespeare unübertroffen dasteht, so hat er auch vollendete Muster der edlen Weiblichkeit geschaffen. Die idealen Gebilde einer Iphigenie, Leonore von Este, Eugenie, Natalie, Ottilie leuchten als Wesen höherer Art im selbstbewußten Glanze edler Geistesschönheit.

Das Gegentheil des sittlich Edlen ist das sittlich Gemeine und Niedrige. Man kann alles aus dem Selbstbewußtsein und freien Willen hervorgehende Unsittliche gemein nennen. Diese Definition stimmt zugleich vollkommen mit der Bedeutung überein, welche man gewöhnlich mit dem Ausdrucke „gemein“ verbindet, indem man damit in der Regel den Menschen bezeichnet, welcher nur auf seinen Nutzen bedacht ist und bloß den Eingebungen seines sinnlichen Triebes folgt; das heißt nichts Anderes, als: gemein ist Der, welcher mit Selbstbewußtsein unsittlich handelt. Denn das Unmoralische besteht im Grunde genommen überall nur darin, daß der Mensch seinen Eigenwillen und Egoismus nicht dem allgemeinen Gesetze des Sittlichen zu opfern vermag, sondern nur die Forderungen seines individuellen sinnlichen Triebes, der wesentlich Selbsterhaltungstrieb und Egoismus ist, dem allgemeinen Sittengesetze gegenüber zu verwirklichen strebt. Niedrig wird aber das sittlich Gemeine, wenn mit der Selbstsucht die Ohnmacht der Vernunft und Geistesfreiheit oder der moralischen Kraft verbunden ist, wenn der Mensch nicht bloß seinem Eigennutz und Egoismus nachgeht, sondern auch zugleich die Vernunft unter die Herrschaft des Sinnlichen erniedrigt und in Folge dessen der Gemeinheit der Gesinnung schlechte Sitten, Rohheit des Gefühls, Verachtung des Anständigen, Ehrenhaften oder Ehrbaren und des

geistig Freien hinzufügt. Einen Andern seines Eigenthums berauben — ist unsittlich, es zu stehlen, ist niedrig, weil sich im Diebstahle mit der sittlichen Gemeinheit noch die Gemeinheit der Natur, das Feige und Kraftlose vereinigt. Die Rache ist unmoralisch und also gemein, denn sie giebt einen Beweis von Mangel an Edelmuth; niedrig wird sie jedoch, sobald sie sich verächtlicher Mittel zu ihrer Befriedigung bedient. Der Hang zum Trinken, an sich schon eine Gemeinheit, weil die Moral Mäßigkeit verlangt, sinkt zur Niedrigkeit herab, wenn er die Herrschaft des Geistes dergestalt vernichtet, daß der Mensch selbst die Gesetze des Anstandes nicht mehr berücksichtigt, wiewohl er sie kennt und man sie bei ihm voraussetzen darf.

3. In dem besondern Begriffe des Heroischen müssen wir eine formelle und materielle Seite unterscheiden. Das Heroische ist das Geistig-Schöne in der starken und praktischen Natur. Das Starke und Praktische bilden seine formelle, das Naive und Edle die materielle Seite. Die Stärke bezieht sich sonach nicht auf den Inhalt des Innern, die Empfindungen, Affecte, Triebe, Leidenschaften u. s. w. Diese können in der heroischen und sentimentalen Natur stark und schwach sein; und wenn allerdings in der Regel das heroische Individuum stärkere Affecte und Leidenschaften hat, als das sentimentale, so sind doch letzterem schwache und schmelzende Gefühle durchaus nicht wesentlich. Wo sich weichliche Affecte mit der Schwäche der Thatkraft verbinden, da artet sogar die Sentimentalität oft in den krankhaften Zustand der Empfindsamkeit, Schönseligkeit und Empfindelei aus, während sie an sich keineswegs eine krankhafte, schwächliche Erscheinung ist. Unter dem Starken verstehen wir also nur die Spannung und Thatkraft des Innern, unter dem Praktischen die Bethätigung derselben, d. h. die Energie des Handelns oder die entschiedene und muthige Aeußerung des Innern.

verfolgt und in Collisionen geräth, die seinem Charakter ein individuelles Gepräge geben und denselben mehr in einseitigen Formen, als in der vielseitigen Harmonie des Geistig-Schönen hervortreten lassen. Wie in der Darstellung des naiven weiblichen Charakters Göthe neben einem Homer, Sophokles und Shakespeare unübertroffen dasteht, so hat er auch vollendete Muster der edlen Weiblichkeit geschaffen. Die idealen Gebilde einer Iphigenie, Leonore von Este, Eugenie, Natalie, Ottilie leuchten als Wesen höherer Art im selbstbewußten Glanze edler Geistesschönheit.

Das Gegentheil des sittlich Edlen ist das sittlich Gemeine und Niedrige. Man kann alles aus dem Selbstbewußtsein und freien Willen hervorgehende Unsittliche gemein nennen. Diese Definition stimmt zugleich vollkommen mit der Bedeutung überein, welche man gewöhnlich mit dem Ausdrucke „gemein“ verbindet, indem man damit in der Regel den Menschen bezeichnet, welcher nur auf seinen Nutzen bedacht ist und bloß den Eingebungen seines sinnlichen Triebes folgt; das heißt nichts Anderes, als: gemein ist Der, welcher mit Selbstbewußtsein unsittlich handelt. Denn das Unmoralische besteht im Grunde genommen überall nur darin, daß der Mensch seinen Eigenwillen und Egoismus nicht dem allgemeinen Gesetze des Sittlichen zu opfern vermag, sondern nur die Forderungen seines individuellen sinnlichen Triebes, der wesentlich Selbsterhaltungstrieb und Egoismus ist, dem allgemeinen Sittengesetze gegenüber zu verwirklichen strebt. Niedrig wird aber das sittlich Gemeine, wenn mit der Selbstsucht die Ohnmacht der Vernunft und Geistesfreiheit oder der moralischen Kraft verbunden ist, wenn der Mensch nicht bloß seinem Eigennutz und Egoismus nachgeht, sondern auch zugleich die Vernunft unter die Herrschaft des Sinnlichen erniedrigt und in Folge dessen der Gemeinheit der Gesinnung schlechte Sitten, Rohheit des Gefühls, Verachtung des Anständigen, Ehrenhaften oder Ehrbaren und des

geistig Freien hinzufügt. Einen Andern seines Eigenthums berauben — ist unsittlich, es zu stehlen, ist niedrig, weil sich im Diebstahle mit der sittlichen Gemeinheit noch die Gemeinheit der Natur, das Feige und Kraftlose vereinigt. Die Rache ist unmoralisch und also gemein, denn sie giebt einen Beweis von Mangel an Edelmuth; niedrig wird sie jedoch, sobald sie sich verächtlicher Mittel zu ihrer Befriedigung bedient. Der Hang zum Trinken, an sich schon eine Gemeinheit, weil die Moral Mäßigkeit verlangt, sinkt zur Niedrigkeit herab, wenn er die Herrschaft des Geistes dergestalt vernichtet, daß der Mensch selbst die Gesetze des Anstandes nicht mehr berücksichtigt, wiewohl er sie kennt und man sie bei ihm voraussetzen darf.

3. In dem *besondern Begriffe des Heroischen* müssen wir eine formelle und materielle Seite unterscheiden. Das Heroische ist das Geistig-Schöne in der starken und praktischen Natur. Das Starke und Praktische bilden seine formelle, das Naive und Edle die materielle Seite. Die Stärke bezieht sich sonach nicht auf den Inhalt des Innern, die Empfindungen, Affecte, Triebe, Leidenschaften u. s. w. Diese können in der heroischen und sentimentalen Natur stark und schwach sein; und wenn allerdings in der Regel das heroische Individuum stärkere Affecte und Leidenschaften hat, als das sentimentale, so sind doch letzterem schwache und schmelzende Gefühle durchaus nicht wesentlich. Wo sich weichliche Affecte mit der Schwäche der Thatkraft verbinden, da artet sogar die Sentimentalität oft in den krankhaften Zustand der Empfindsamkeit, Schönseligkeit und Empfindelei aus, während sie an sich keineswegs eine krankhafte, schwächliche Erscheinung ist. Unter dem *Starken* verstehen wir also nur die Spannung und Thatkraft des Innern, unter dem *Praktischen* die Bethätigung derselben, d. h. die *Energie* des Handelns oder die entschiedene und muthige Aeußerung des Innern.

Den materiellen Inhalt des Innern bilden nun eben die verſchiedenen Empfindungen, Affecte und Leidenſchaften, die Ideen, Zwecke und Intereſſen des Individuums. Erſt durch die Beziehung des Praktiſchen auf dieſen Inhalt entſteht das Heroiſche oder der Heroismus als die Eigenſchaft des Subjectes, den beſtimmten Inhalt des Innern mit Tapferkeit zu verwirklichen oder zu behaupten. Hieraus erhellt zugleich, daß der Begriff des Heroiſchen einen weitern Umfang hat, als man gewöhnlich den Ausdrücken „Held“ und „heldenmüthig“ giebt. Man verſteht nämlich oft unter einem Helden ein Individuum, welches von einer Idee ſo ergriffen iſt, daß es mit ſeinem ganzen Sein in ihr aufgeht. In dieſer Bedeutung, worin das Heroiſche beſonders das Weſen der Tragödie ausmacht, kann auch das ſentimentale Individuum Held ſein. Hamlet z. B. iſt eine durchaus ſentimentale Natur und tritt gleichwohl als Held einer Tragödie in dem Sinne auf, daß ſein Inneres von einem Zwecke ganz hingenommen iſt. Dieſe Durchdringung des Gemüths mit einer ſittlichen oder unſittlichen Idee, einem ſog. Pathos, nennt man daher richtiger das Pathetiſche. Der materielle Inhalt der Seele, das Zuſammenſchließen des Gemüthes mit einer Idee, einem Lebenszwecke bildet nur die eine Seite des Heroiſchen, und erſt die Kraft des Individuums, ſeine Idee im Leben durchzuführen und feſtzuhalten, macht den Heroismus aus.

Je nachdem nun die Energie des Subjectes entweder auf die Verwirklichung oder auf die Behauptung einer Idee geht, zerfällt das Heroiſche in einen activen und paſſiven Heroismus, einen activen und paſſiven Muth im Handeln. Jener iſt die Energie, den Inhalt des Innern jedem äußern Widerſtande gegenüber zu verwirklichen und durchzuſetzen, dieſer die Kraft und der Muth, ihn jedem Widerſtand zum Trotze, ſei es auch mit Gefahr des eignen Lebens, feſtzuhalten und zu behaupten. Der erſtere iſt beſonders dem männlichen, der letztere dem weib-

lichen Charakter eigenthümlich. Jedoch finden ſich auch Beiſpiele des activen Heroismus bei weiblichen, und des paſſiven bei männlichen Charakteren, ſowohl auf dem Gebiete des Lebens, wie auf dem der Kunſt, vornehmlich der Tragödie. Eine Antigone bei Sophokles, Lady Macbeth bei Shakespeare, Gräfin Terzky in Schiller's Wallenſtein, eine Charlotte Corday entwickeln activen Heldenmuth, — ein Ludwig XIV., ein Robespierre dagegen nur paſſiven Heroismus. Antigone z. B. verwirklicht die Idee der Pietät trotz dem Verbote der Herrſchergewalt; Ludwig XIV. dagegen hatte nicht die Kraft, die Idee des Königthums, welche ihn erfüllte, durchzuſetzen und jeden Widerſtand energiſch zu bekämpfen. Wohl aber beſaß er den paſſiven Muth, jene Idee trotz allem Widerſtande feſtzuhalten und lieber dafür zu ſterben, als ſie aufzugeben. Denſelben Muth zeigte Robespierre. Allein es fehlte ihm die Energie, als er nicht mehr bei Allen Anklang fand, ſich an die Spitze des ihm geneigten Volkes zu ſtellen und mit dem Schwert in der Hand ſeine Idee zu verfechten. Aehnliche Beiſpiele bietet uns die Poeſie und Geſchichte in Menge dar. Viele hatten den Muth, für die Wahrheit als Märtyrer freudig in den Tod zu gehen; aber nur Wenige ſind durch den activen Heldenmuth ausgezeichnet, mit welchem ein Luther ſich allein einer ganzen Welt gegenüber ſtellte und den fünfzehnhundertjährigen Rieſenbau der katholiſchen Kirche in ſeinen Grundveſten zu erſchüttern vermochte.

In beiden Fällen iſt der Heroismus auch jene innige Verbindung des Individuums mit dem beſtimmten Inhalte ſeines Innern, wodurch dieſer die Bedeutung eines Lebenszweckes erhält, mit welchem zugleich es entweder ſiegt und gewinnt, oder ſich ſelbſt verliert und in ſich zuſammenbricht.

Da nun jener Inhalt an ſich der naiven oder der edlen Geiſtesſchönheit angehört, ſo iſt der Heroismus eine Form,

Den materiellen Inhalt des Innern bilden nun eben die verſchiedenen Empfindungen, Affecte und Leidenſchaften, die Ideen, Zwecke und Intereſſen des Individuums. Erſt durch die Beziehung des Praktiſchen auf dieſen Inhalt entſteht das Heroiſche oder der Heroismus als die Eigenſchaft des Subjectes, den beſtimmten Inhalt des Innern mit Tapferkeit zu verwirklichen oder zu behaupten. Hieraus erhellt zugleich, daß der Begriff des Heroiſchen einen weitern Umfang hat, als man gewöhnlich den Ausdrücken „Held“ und „heldenmüthig“ giebt. Man verſteht nämlich oft unter einem Helden ein Individuum, welches von einer Idee ſo ergriffen iſt, daß es mit ſeinem ganzen Sein in ihr aufgeht. In dieſer Bedeutung, worin das Heroiſche beſonders das Weſen der Tragödie ausmacht, kann auch das ſentimentale Individuum Held ſein. Hamlet z. B. iſt eine durchaus ſentimentale Natur und tritt gleichwohl als Held einer Tragödie in dem Sinne auf, daß ſein Inneres von einem Zwecke ganz hingenommen iſt. Dieſe Durchdringung des Gemüths mit einer ſittlichen oder unſittlichen Idee, einem ſog. Pathos, nennt man daher richtiger das Pathetiſche. Der materielle Inhalt der Seele, das Zuſammenſchließen des Gemüthes mit einer Idee, einem Lebenszwecke bildet nur die eine Seite des Heroiſchen, und erſt die Kraft des Individuums, ſeine Idee im Leben durchzuführen und feſtzuhalten, macht den Heroismus aus.

Je nachdem nun die Energie des Subjectes entweder auf die Verwirklichung oder auf die Behauptung einer Idee geht, zerfällt das Heroiſche in einen activen und paſſiven Heroismus, einen activen und paſſiven Muth im Handeln. Jener iſt die Energie, den Inhalt des Innern jedem äußern Widerſtande gegenüber zu verwirklichen und durchzuſetzen, dieſer die Kraft und der Muth, ihn jedem Widerſtand zum Trotze, ſei es auch mit Gefahr des eignen Lebens, feſtzuhalten und zu behaupten. Der erſtere iſt beſonders dem männlichen, der letztere dem weib-

lichen Charakter eigenthümlich. Jedoch finden ſich auch Beiſpiele des activen Heroismus bei weiblichen, und des paſſiven bei männlichen Charakteren, ſowohl auf dem Gebiete des Lebens, wie auf dem der Kunſt, vornehmlich der Tragödie. Eine Antigone bei Sophokles, Lady Macbeth bei Shakespeare, Gräfin Terzky in Schiller's Wallenſtein, eine Charlotte Corday entwickeln activen Heldenmuth, — ein Ludwig XIV., ein Robespierre dagegen nur paſſiven Heroismus. Antigone z. B. verwirklicht die Idee der Pietät trotz dem Verbote der Herrſchergewalt; Ludwig XIV. dagegen hatte nicht die Kraft, die Idee des Königthums, welche ihn erfüllte, durchzuſetzen und jeden Widerſtand energiſch zu bekämpfen. Wohl aber beſaß er den paſſiven Muth, jene Idee trotz allem Widerſtande feſtzuhalten und lieber dafür zu ſterben, als ſie aufzugeben. Denſelben Muth zeigte Robespierre. Allein es fehlte ihm die Energie, als er nicht mehr bei Allen Anklang fand, ſich an die Spitze des ihm geneigten Volkes zu ſtellen und mit dem Schwert in der Hand ſeine Idee zu verfechten. Aehnliche Beiſpiele bietet uns die Poeſie und Geſchichte in Menge dar. Viele hatten den Muth, für die Wahrheit als Märtyrer freudig in den Tod zu gehen; aber nur Wenige ſind durch den activen Heldenmuth ausgezeichnet, mit welchem ein Luther ſich allein einer ganzen Welt gegenüber ſtellte und den fünfzehnhundertjährigen Rieſenbau der katholiſchen Kirche in ſeinen Grundveſten zu erſchüttern vermochte.

In beiden Fällen iſt der Heroismus auch jene innige Verbindung des Individuums mit dem beſtimmten Inhalte ſeines Innern, wodurch dieſer die Bedeutung eines Lebenszweckes erhält, mit welchem zugleich es entweder ſiegt und gewinnt, oder ſich ſelbſt verliert und in ſich zuſammenbricht.

Da nun jener Inhalt an ſich der naiven oder der edlen Geiſtesſchönheit angehört, ſo iſt der Heroismus eine Form,

worin dieſe Schönheit zur Erſcheinung kommt, oder eine beſtimmte Exiſtenzweiſe des Naiven und Edlen, jedoch mit der beſtimmten Unterſcheidung, daß in ſittlicher Beziehung das Naive, das Edle und das Gemeine, bei dem Verhältniſſe zwiſchen Natur und Geiſt nur die naive und edle, nicht die gemeine Natur heroiſch ſein kann. Dieſe iſt ohnmächtig und feige, unfähig die Sinnlichkeit durch die Kraft des vernünftigen Willens zu beugen und eine Idee mit geiſtiger Freiheit aufzufaſſen und muthig feſtzuhalten. Dagegen iſt das Sittliche nicht unbedingt zum Heroismus erforderlich. Denn er iſt eben nur die Fähigkeit, jede Idee, jeden Zweck, ſei er ſittlich oder unſittlich, durchzuführen oder wenigſtens zu behaupten. Wir finden daher denſelben Heroismus in böſen, wie in guten Charakteren. Die Beiſpiele eines Macbeth, Richard III., Prometheus, Fauſt geben davon den ſprechendſten Beweis.

Im gewöhnlichen Leben nennt man nicht Alles heroiſch, was dieſen Namen verdient. In der Regel werden nur ſolche Individuen als heroiſch bezeichnet, welche eine allgemeingültige oder wenigſtens eine für viele wichtige und weſentliche Idee, einen großen Zweck zu verwirklichen ſtreben; allein mit Unrecht. Nicht bloß die ſind Helden, welchen die Geſchichte dieſen Namen giebt; auch der Bereich des individuellen Lebens birgt manche Heldennatur, welche in allen Verhältniſſen, wo es Noth thut, jenen activen und paſſiven Muth bethätigt. Sie iſt aber darum nicht weniger heroiſch zu nennen, wenn ſie ihn auch nur in den zufälligen Verwickelungen und Schickſalen des gewöhnlichen Lebens und nicht in Bezug auf eine das Geſammtleben der Menſchen berührende Idee bewährt. Uebrigens liefert uns auch die Geſchichte Beiſpiele genug, welche zeigen, daß es nur von den Verhältniſſen, in die ſolche heroiſche Naturen verſetzt werden, abhängt, ihnen ſofort die Bedeutung geſchichtlicher Helden zu geben. Denn wer im beſchränkten Umfange des bürgerlichen Lebens und im Kleinen Heroismus an den Tag legt, der wird

ihn, wenn es die Umstände mit sich bringen, auch in weiteren Kreisen des socialen Lebens und in den wichtigsten und bedeutendsten Fällen äußern. Ich erwähne nur ein Beispiel statt vieler, jenen Bailly, einen der ersten Helden der französischen Revolution, welche überhaupt einen Reichthum heroischer Naturen aus dem Dunkel des bürgerlichen Lebens hervorzog und zu weltgeschichtlicher Bedeutsamkeit erhob. Der Heroismus, welchen Bailly entwickelte, als ihn seine Mitbürger wider seinen Willen an die Spitze der Revolution stellten, war kein anderer als der, welchen der einfache, kernhafte Mann schon vorher im still bescheidenen Kreise seines individuellen Lebens und in allen Lagen desselben, wo es nöthig war, verwirklichte.

Die mannichfaltigen Conflicte und Kämpfe des Lebens können selbst in dem Sentimentalen eine solche Aenderung hervorbringen, daß es heroisch wird. Ein solcher Uebergang aus dem Sentimentalen in das Heroische, oder aus dem Naiven in das Edle ist, wenn auch selten, doch immer möglich. Denn obwohl im Allgemeinen der Charakter des Menschen, wenn er einmal nach einer bestimmten Seite hin ausgebildet ist, sich selten wesentlich ändert und in eine verwandte oder gar eine entgegengesetzte Form umschlägt, so liegt doch die Möglichkeit dazu in dem Wesen des Geistes, welcher die Beweglichkeit hat, sich durch alle Formen des geistigen Lebens durchzuarbeiten. Darum kann auch Jemand in einzelnen Fällen naiv oder edel, heroisch oder sentimental sein, ohne daß darum diese Eigenschaften seinem Charakter wesentlich sind.

4. Die einzelnen Bestimmungen der Sentimentalität gehen aus der allgemeinen Definition hervor, wonach wir sie als das Geistig-Schöne in der schwachen und theoretischen Natur bestimmt haben. Das Schwache ist in formeller Beziehung das Schwanken und der Mangel an der Spannung und der innern Kraft, entschieden zu handeln. Daher ist die schwache Natur auch theoretisch. Sie stellt am liebsten

über ihre eigenen Gefühle und Ideen, wie über die Erscheinungen der Außenwelt Betrachtungen an. Indem sie aber den Inhalt derselben auf das Gemüth bezieht und somit jeden Eindruck zur Stimmung erhebt, ist sie sentimental und geneigter zum Mitgefühl und Mitleiden, als zum Mithandeln. Wenn der praktische Charakter einen Menschen in Gefahr oder von einem Unglücke betroffen sieht, eilt er ihm ohne langes Besinnen zu Hilfe. Der sentimentale dagegen wird im Augenblicke der Gefahr oder des Unglückes weniger an das Handeln denken. Er kann nur trösten und bedauern. Zur That fehlt ihm der rasche Entschluß und die nöthige Energie. Er wird mehr mit seinem Gefühl und Mitleid, mit seiner Stimmung zu Hilfe kommen.

Die allgemeinen Merkmale des Sentimentalen ergeben sich aus der Beschaffenheit der Stimmung. Weil die theoretische Natur die durch die Reflexion erzeugten Ideen weder selbst verwirklichen mag, noch in der Außenwelt verwirklicht findet, so giebt sie ihnen eine gedachte Wirklichkeit oder erhebt sie zum Ideale. Da sie nun nach demselben die Wirklichkeit mißt, und diese dem Ideale nie vollkommen entspricht, so ist der Eindruck des Wirklichen und alles nicht Idealen unbefriedigend und disharmonisch und die dadurch bedingte Stimmung ein Zustand des Leidens, den man Rührung nennt, in so fern ihn die sentimentale Natur in stiller, sanfter und gefaßter Ergebung trägt. Mit dem unbefriedigenden Eindrucke des nicht Idealen verbindet sich nun die Freude am Idealen, mit der Abneigung gegen jenes die Zuneigung zu diesem, und erzeugt die aus Schmerz und Vergnügen gemischte Stimmung der Wehmuth. Ueberwiegt jedoch der unbefriedigende Eindruck als ein das Gemüth belästigender, so wird das Gefühl der Schwermuth vorherrschend. Besonders fühlt aber der sentimentale Charakter den Drang, die Schranken der Wirklichkeit fliehend, sich nur im unendlichen Gebiete des Idealen und den dadurch bedingten Eindrücken und Stimmungen zu ergehen oder zu schwärmen.

Damit ſteht er an der äußerſten Grenze der Sentimentalität und in der Gefahr, ſich ſelbſt zu vernichten und aufzureiben. Denn je mehr er ſich nur in einer vorgeſtellten Wirklichkeit dem Reiche ſeiner Phantaſien heimiſch fühlt, um ſo ſtärker wird der Wunſch, nun in dieſen idealen Regionen zu weilen, um ſo heftiger die Sehnſucht, das Ideal ganz zu beſitzen. Der reelle Boden des endlichen Lebens beginnt unter ihm zu wanken; die Gluth der aufgeregten Phantaſie ſchreckt vor der Kälte des Irdiſchen zurück; das eigne Daſein erſcheint ihm als drückende Laſt, als hemmende Feſſel; er muß die Schranke überwinden, er muß ſich retten und — im Taumel der Schwärmerei, in dem Rauſche der Begeiſterung, in dem Reize der Ueberſpannung ſprengt er die Banden der endlichen Exiſtenz, um in dem Jenſeits idealer Sphären frei zu ſein und ſchrankenlos im Genuſſe des Ideals zu ſchwelgen. Einen ſolchen Charakter hat uns Göthe in ſeinem Werther in der vollendetſten Reinheit gezeichnet; ſeine Darſtellung ſchildert die Sentimentalität in ihrer größten Vielſeitigkeit und höchſten Steigerung.

Dieſe allgemeinen und formellen Seiten der ſentimentalen Stimmung werden in materieller Hinſicht näher beſtimmt durch die Richtung, welche jenes Gefühl der Abneigung und der Zuneigung nimmt. Sie iſt ernſthaft und im allgemeinſten Sinne des Wortes ſatyriſch, wenn das Subject lediglich den Widerſpruch zwiſchen Ideal und Wirklichkeit als unaufgelöste Disharmonie feſthält und ſich in ſeiner Abneigung unwillig und mißbilligend vom Idealen aus gegen die demſelben widerſprechende Wirklichkeit kehrt. Die ſatyriſche Stimmung verwandelt ſich in eine humoriſtiſche, wenn die Reflexion dieſen Widerſpruch im Idealen auflöst und dadurch jene Abneigung mäßigt und die Befriedigung und Heiterkeit des Gemüthes wieder herſtellt. Dieſe beiden Stimmungen gehen von dem vorwaltenden Gefühle der Abneigung gegen die dem Idealen widerſprechende Wirklichkeit aus. Herrſcht dagegen das Gefühl

der Zuneigung zum Idealen vor, so nimmt die Stimmung einen andern Charakter an. Sie wird elegiſch, wenn ſich das Subject von der unbefriedigenden Wirklichkeit aus in Zuneigung zum Ideale hinwendet und dieſes im Rückblick auf die unvollkommene und disharmoniſche Wirklichkeit als ein verlornes oder unerreichbares, und ſo als einen Gegenſtand der Trauer betrachtet. Dieſe Stimmung erheitert ſich aber, ſobald das Ideal als eine Wirklichkeit vorgeſtellt wird, welche das ſentimentale Subject als einen Gegenſtand der Freude betrachtet. Man nennt dieſe Stimmung idylliſch in dem Sinne des Wortes, wonach das Idyll die Zuſtände einer bloß vorgeſtellten Wirklichkeit bezeichnet.

Alles, was der ſentimentale Charakter im Einzelnen thut und leidet, erſcheint durch dieſe Stimmungen bedingt und vermittelt. Das Sentimentale iſt mithin nur eine Form, in welcher das Geiſtig-Schöne zur Erſcheinung kommt, und wir müſſen jetzt noch ſehen, wie das Geiſtig-Schöne durch die Sentimentalität modificirt wird. Es zeigte ſich früher, daß nur das Edle, nicht das Naive ſich mit dem Sentimentalen verträgt. In Bezug auf das Verhältniß von Vernunft und Sinnlichkeit bedingt nun das Edle die wahre, das Gemeine die falſche und krankhafte Sentimentalität. Die unedle Natur, die Schwäche der Vernunft und des Willens gegen die ſinnlichen Empfindungen, Affecte, Triebe und Leidenſchaften, die Unfreiheit und moraliſche Kraftloſigkeit unterliegt den durch die Sentimentalität erzeugten Stimmungen. Die ſatyriſche Stimmung wird in dieſem Falle, anſtatt ernſthaft und durch das vernünftige Denken gemäßigt zu ſein, bitter und gemein. Sie entſpringt dann nicht mehr aus der Geiſtesfreiheit, welche ſich über die Sinnlichkeit und die Schranken des endlichen Lebens wahrhaft im Gedanken erhebt und am Ideale feſthält, ſondern aus dem ſinnlichen Trieb und Bedürfniß, aus dem Widerſtreite der Wirklichkeit mit den unreinen und materiellen

Forderungen, Bedürfnissen und Affecten der Sinnlichkeit und der durch ihn erzeugten Bitterkeit und Indignation. Die heiter satyrische Stimmung dagegen, welche nur dem freien Geiste möglich ist, wird unter diesen Umständen nicht humoristisch, scherzhaft und fröhlich spottend, sondern frivol erscheinen. Die elegische und idyllische Stimmung werden zu krankhafter, schlaffer Sehnsüchtigkeit und Schönseligkeit oder zur Süßlichkeit und weichlichem Schwelgen, wenn dem Subjecte die Kraft gebricht, den Geist mit dem Inhalte des wahrhaft Idealen zu erfüllen und im ungetrübten Anschauen desselben den Schmerz über seinen Verlust oder seine Unerreichbarkeit zu tragen und zu bewältigen oder die Freude an ihm zu mäßigen. Die Rührung aber erscheint dann als ein Zustand der Passivität, der Entnervung, Abspannung und Schlaffheit, in welchem die Schwäche und Weichlichkeit der sinnlichen Natur und des sentimentalen Affectes den Geist überwältigt. So wird sie zur Empfindelei oder kränklichen Empfindsamkeit, die Wehmuth zur Zerflossenheit und Weinerlichkeit, die Schwermuth zu trüber Melancholie, worin der Geist sich selbst verliert. Wenn dagegen die Launen der Phantasie, die Willkür der Begierden, die Gewalt der Affecte ungebunden über das vernünftige Bewußtsein herrschen, so wird das Schwärmerische zur Phantasterei und Ueberspannung.

Auch in sittlicher Hinsicht kann nur die edle Persönlichkeit wahrhaft sentimental sein, weil das Unedle, wenn es im Unsittlichen beharrt und so den Zwiespalt mit sich selbst, den Kampf mit dem bösen Gewissen aushält, in diesem beharrlichen Widerstande gegen das moralische Selbstbewußtsein und die sittliche Wirklichkeit heroisch ist.

Beispiele für die wahre und falsche Sentimentalität bietet die Kunst und das Leben dar. In dem letztern kommen freilich die Empfindelei, Schönseligkeit, Schwärmerei u. s. w. häufiger

vor, als die wahre Sentimentalität. Besonders ist die Jugend vor ihrem Eintritt in das praktische Leben und der Bekanntschaft mit den Verhältnissen der Wirklichkeit oft sentimental. Auch der weibliche Charakter neigt sich gerne dem Sentimentalen zu, weil er dem Treiben der Außenwelt ferner steht und nicht zur ernsthaften Thätigkeit des Lebens und einer umfassenden und tiefern Erkenntniß seiner Zustände und Erscheinungen bestimmt ist. In der Poesie hat Shakespeare in Hamlet eine edle sentimentale Natur geschaffen. Die Literatur der idyllischen und humoristischen Poesie enthält einen reichen Schatz sentimentaler Charaktere. Namentlich hat Jean Paul die Liebes- und Freundschaftsverhältnisse in seinen Romanen vorzugsweise sentimental gehalten.

c. Wir gehen nunmehr zu dem allgemeinen Begriffe des Erhabenen und Komischen über. Beide werden durch die Schranken erzeugt, mit welchen der Mensch im endlichen Leben zu kämpfen hat.

Der Mensch ist beschränkt durch das Naturgesetz. Seine physische Beschaffenheit ist nicht seine freie That; er findet sie mit seiner Existenz äußerlich gegeben vor. Körperliche Mangelhaftigkeit und Gebrechen, sinnliche Triebe und Affecte sind also Schranken, welche er nicht aus sich gesetzt und daher auch nicht in sich aufgehoben hat. Er muß gegen sie ankämpfen; er strebt sie zu überwinden. Eben so läßt ihn die Natur von Außen her ihre Macht empfinden. Störungen des leiblichen Organismus, terrestrische und klimatische Einflüsse, Krankheiten, Nahrungsbedürftigkeit, Schlaf und Tod sind die Naturgewalten, welche dem Menschen, wenn er nicht in eitler Selbsttäuschung befangen, sich selbst belügt, die Unvollkommenheit des endlichen Lebens und die Wahrheit zum Bewußtsein bringen müssen, daß er nicht absoluter, an keine Schranken gebundener Geist sei. Sie allein schon beweisen uns, daß wir in diesem Reiche der irdischen

Noth und Bedürftigkeit fortdauernd mit Widersprüchen zu kämpfen und natürliche Gegensätze zu überwältigen haben.

Aber auch in sich selbst ist der endliche Geist unvollkommen. Seine geistige Thätigkeit ist begrenzt. Der Schlaf unterbricht sie, und selbst im Zustande des Wachens vermag der Mensch nicht das Reich der Ideen mit einem Male zu überschauen, so wie es im wahrhaft absoluten Geiste ewig und zumal verwirklicht ist. Er kann nur einen Gedanken nach dem andern denken und besitzt somit immer nur die vom Ganzen losgerissenen Theile einer Gedankenwelt. Außerdem ist sein Erkennen an sich ein werdendes, daher des Rückschreitens wie des Fortschrittes fähig. Dasselbe kann sich dem unendlichen Wissen nähern, aber eben so sehr in Unverstand, Verwirrung, Zerstreutheit, Geistesabwesenheit, Vergessenheit, Verkehrtheit und Ungereimtheit zurücksinken.

Dieses sind jedoch nicht die einzigen Schranken, an welche das menschliche Dasein gebunden ist. Ueber dem endlichen Geiste steht eine höhere Macht als Fatum, Verhängniß, Schicksal, Nothwendigkeit, Zufall, Vorsehung, göttlicher Rathschluß oder Weltordnung. Diese alle bezeichnen der Sache nach dasselbe, alle enthalten die Wahrheit, daß die Freiheit des menschlichen Handelns beschränkt ist durch die dem Menschen verborgene Einwirkung einer unendlichen, göttlichen Allmacht und Führung der menschlichen Angelegenheiten. Nur nach der Auffassung ihres Wesens und der Art und Weise ihrer Einwirkung sind sie unter sich verschieden.

Endlich ist der Mensch abhängig von dem Geiste der Sittlichkeit, welcher die Grundlage des menschlichen Lebens und Handelns bildet. Da sich die Einheit des Sittengesetzes im endlichen Leben in eine Vielheit einzelner sittlicher Rechte und Pflichten zersplittert, so kommt der Mensch oft in den Fall, zwischen mehreren dieser Gesetze zu wählen, wenn er nur eins verwirklichen kann. Die sittlichen Wahrheiten, von welchen jede einzelne als Wahrheit ein Recht und beziehungsweise auch eine

Pflicht ist, können daher im Menschen in Streit gerathen. Man bezeichnet dies gemeiniglich als Collision der Pflichten, wie z. B. den Streit zwischen der Pflicht der Aufopferung und Selbsterhaltung in Regulus und den bei Thermopyle gefallenen Spartanern, oder den Conflict zwischen den Pflichten der Geschwisterliebe und der Achtung des Herrschergebotes in Antigone u. dergl. So bildet eine sittliche Bestimmung die Grenze der andern, eine schließt im Subjecte die andere aus.

Dieser Widerstreit der unter einander getrennten sittlichen Gesetze ist aber zugleich ein objectiver, dem Menschen gegenüberstehender. Dem Handelnden und seinen Zwecken treten oft andere Individuen mit derselben sittlichen Geltung entgegen. Jedes von ihnen hat Recht, indem es ein sittliches Recht verwirklichen will, und zugleich Unrecht, wenn es die gleiche Berechtigung der Andern nicht anerkennt. So sind alle einseitig und finden ihre Schranke in der Einheit des allgemeinen sittlichen Geistes, welcher ihre Einseitigkeit aufhebt und die Harmonie der sittlichen Wahrheiten wiederherstellt.

So lange sich der Mensch ungestört in seinem normalen Lebenszustande bewegt, wird sich auch sein eigenthümliches Wesen, sei es nun naiv oder edel, heroisch oder sentimental, in ungetrübter Weise äußern. Anders aber, wenn er in Kampf mit jenen Schranken geräth. Denken wir uns z. B. einen Menschen, welcher an sich in jedem Sinne des Wortes edel ist. Mit einem Male sollen schmerzliche Krankheiten, die Noth und Sorge um die Existenz auf ihn einstürmen, oder mannichfaltige Schicksale die Ruhe und Sicherheit stören, welche das Leben des edlen Menschen zieren; oder denken wir uns denselben plötzlich in eine Lage versetzt, wo er zwischen gleichmächtigen Pflichten wählen muß und sich nur für eine entscheiden kann; oder er gerathe bei seinen Zwecken in Widerspruch mit den sittlichen oder unsittlichen Forderungen und Absichten Anderer, welche die edle Harmonie seines innern und äußern Lebens

durchbrechen, — so wird er offenbar, wenn er sich nicht selbst aufgeben, sondern das Edle seines Wesens allem Widerspruche gegenüber erhalten will, zu einem Kampfe gegen die Schranken genöthigt sein. Sein Inneres wird sich in dem Maße erheben und erweitern, je mehr und je größere Gegensätze und Hindernisse er zu übersteigen hat. In dieser Erhebung nimmt dann aber auch das Edle eine andere Erscheinungsform an, als die war, worin es sich vor der Collision zeigte.

Die Befreiung ist wesentlich durch die Selbstthätigkeit des menschlichen Geistes bedingt. Er braucht sich nicht feige vor der entgegenstehenden Schranke zu beugen, ihr zu unterliegen und ohnmächtig von ihr Gewalt zu leiden; denn er hat die Kraft, seine subjective Freiheit ihr gegenüber ungefährdet zu behaupten oder aus freier Wahl und Willensstärke sich mit ihr zu vermitteln. So erhebt er sich durch den Gegensatz hindurch aus dem beschränkten und getrübten Zustande und kehrt als das Wahrhafte und Wesentliche zu sich selbst zurück. Indem er sich in dieser Weise aus dem Conflicte befreit und seine Selbständigkeit wieder gewinnt, erscheint seine Schönheit entweder in Form des Erhabenen oder des Komischen.

Wenn jene Schranken als das Unendliche, Wesentliche, Freie, als eine die endliche Erscheinung aufhebende absolute Macht, — das endliche Subject als das Unfreie, Unwesentliche, in einem Zustande der Noth und Bedürftigkeit Befindliche, — der Conflict als ein die endliche Freiheit und Existenz desselben bedrohender und danach die Befreiung als eine ernste Erhebung aus dem Endlichen zu dem Unendlichen, dem Unwesentlichen zum Wesentlichen, dem Unwahren, Unfreien zum Wahren, Freien aufgefaßt werden, so wird die einfache Geistesschönheit erhaben. Im Komischen dagegen ist die Schranke das Unwesentliche, Zufällige, Nichtige nur ein dem endlichen Geiste anhaftender Schein, und das endliche Subject tritt als das Wesentliche, Berechtigte, als freie Persönlich-

keit und absolute Macht über dem Schein auf. Der Conflict erscheint daher als ein der Freiheit und Sicherheit desselben nicht gefährlicher. Er ist nur bei einer Verkennung der Schranke möglich und hört sofort auf, wenn der Mensch zum Bewußtsein über die Schranke gebracht wird.

1. Hieraus ergiebt sich denn auch der besondere Begriff des Erhabenen. Die Erhabenheit ist demnach die Erscheinungsform des Geistig-Schönen, worin dieses in Collision mit einer wesentlichen Schranke sich über dieselbe erhebt. Jedes der drei Momente des Erhabenen, die Schranke, das Subject und der Kampf beider bringt in seiner Beziehung zu den andern das Wesen der Erhabenheit zur Erscheinung. Wir unterscheiden deßhalb drei Arten der Erhabenheit: die des Objects oder der Schranke, die des Subjects, welche das Pathetische, und die des Kampfes zwischen beiden, welche das Tragische genannt wird.

Indem wir uns alle jene Schranken, von welchen das endliche Leben abhängt, als das Wesentliche, über dem Menschen stehende, als eine dessen Existenz bedrohende Gewalt vorstellen, so schreiben wir denselben eben damit Erhabenheit zu. Erhaben ist danach die Naturmacht, welche in den mannichfaltigsten Aeußerungen und Erscheinungen die Fassungs- und Lebenskraft des Menschen übersteigt und zugleich in Form von natürlichen Affecten, Trieben und Leidenschaften die Willenskraft des Menschen zu überwältigen und in das Chaos der Sinnlichkeit fortzureißen droht. Erhabener ist jedoch in dieser Beziehung die göttliche Allmacht, in so fern sie in der Bedeutung von Schicksal, Verhängniß, Weltordnung und Vorsehung über allem Irdischen waltet. Noch bestimmter tritt die Erhabenheit des Ewigen in der sittlichen Bedeutung hervor, welche ihm das Bewußtsein der Menschen gegeben hat. Hienach gilt es im Allgemeinen als das allein Berechtigte und Wahre, welchem gegenüber das endliche Individuum als an sich unberechtigt,

im tiefen Abstande von seiner göttlichen Quelle und sündhaft erscheint. So ist es das allein Vollkommene, die allein unendliche, über jedem Widerspruch erhabene, in sich harmonisch ruhende Sittlichkeit, in welcher der endliche Gegensatz sittlicher Bestimmungen aufgehoben ist.

Seiner allgemeinsten Bedeutung nach ist das ewige Gesetz der Sittlichkeit der dunkle Grund des Sittlichen, das finstere Schicksal, die blinde Nemesis, welche alles Irdische, selbst das Schönste und Herrlichste als nichtig und unberechtigt dem Untergange weiht. Der Mensch tritt aus dem ewigen Wesen heraus, um in dem endlichen Leben frei für sich zu sein. Aber des Schicksals Macht läßt ihn die Mangelhaftigkeit alles Endlichen erkennen. Durch sie erfährt er, daß er nicht auf seine Kräfte und das Irdische bauen darf. Sie zeigt ihm, wie er nicht sich, sondern dem Göttlichen seine Kräfte, sein Dasein, seine Größe verdankt und darum auch seine endliche Existenz demselben zurückgeben muß. Die Griechen nannten das Schicksal in diesem Sinne die Nemesis: die Strafe, welche besonders den Mächtigen und Glücklichen demüthigt und die Schicksale der Menschen ausgleicht, so daß Keiner über den Andern sich erhebe und zu hoch versteige. Sie schrieben daher dem Schicksale den Neid zu, welcher die irdische Größe nicht neben dem Göttlichen aufkommen läßt, dem allein alle Macht gebührt und der Mensch den Tribut seiner Größe bringen muß. In diesem Sinne läßt Schiller in der Ballade „der Ring des Polykrates“ den König von Aegypten bei dem Glücke des Polykrates ausrufen:

„Ich zitt're für dein Heil:
Mir grauet vor der Götter Neide;
Des Lebens ungemischte Freude
Ward keinem Irdischen zu Theil.
Auch mir ist Alles wohlgerathen,
Bei allen meinen Herrscherthaten
Begleitet mich des Himmels Huld;
Doch hatt' ich einen theuren Erben,

Den nahm mir Gott, ich sah ihn sterben,
Dem Glück bezahlt' ich meine Schuld.
Drum willst du dich vor Leid bewahren,
So flehe zu den Unsichtbaren,
Daß sie zum Glück den Schmerz verleih'n.
Noch Keinen sah ich fröhlich enden,
Auf den mit immer vollen Händen
Die Götter ihre Gaben streu'n."

Dieselbe Weltansicht veranschaulicht das Gedicht „Ankäos" von Kind, und die Verse, welche Schiller in der „Braut von Messina" dem Chor in den Mund legt:

Wenn die Wolken gethürmt den Himmel schwärzen,
Wenn dumpftosend der Donner hallt,
Da, da fühlen sich alle Herzen
In des furchtbaren Schicksals Gewalt.
Aber auch aus entwölkter Höhe
Kann der zündende Donner schlagen.
Darum in deinen fröhlichen Tagen
Fürchte des Unglücks tückische Nähe!
Nicht an die Güter hänge dein Herz,
Die das Leben vergänglich zieren,
Wer besitzt, der lerne verlieren,
Wer im Glück ist, der lerne den Schmerz.

Von jener Tücke des Schicksals, welches dem Menschen erst schmeichelnd liebkost, um ihn, wenn er sich am sichersten dünkt, unversehens zu Boden zu werfen, sagt der Chor in den „Persern" des Aeschylos:

„Wenn Trug sinnet die Gottheit, wer entkommt sterblich gezeugt da?
Wer entrinnt ihr mit dem raschfliehenden Fuß glücklichen Sprungs?
Denn so süß lächelnd im Anfange sie liebkos't, sie verlockt
In das Garn, draus nimmermehr
Noch hinausschleichend, noch ausweichend der Mensch hat zu entflieh'n."

Auch in der Welt, welche die Ossian'schen Gesänge schildern, waltet jene ernste und finstere Macht des Schicksals, welche alles Große und Edle in seinen dunklen Schooß zurückschlingt. Ja in dem Leben und der Poesie aller Völker und aller Zeiten tönt die Klage um das Loos des Schönen auf der Erde; durch

das ganze menſchliche Leben zieht ſich die Trauer um die Vergänglichkeit alles Deſſen, was das Leben an Reichthum, Schönheit, Kraft und Herrlichkeit entfaltet. Und ſo haben denn auch die folgenden Worte Schiller's eine allgemeinere Bedeutung:

Auch das Schöne muß ſterben, das Menſchen und Götter bezwingt!
Nicht die eherne Bruſt rührt es des Stygiſchen Zeus.
Einmal nur erweichte die Liebe den Schattenbeherrſcher,
Und an der Schwelle noch, ſtreng, rief er zurück ſein Geſchenk.
Nicht ſtillt Aphrodite dem ſchönen Knaben die Wunde,
Die in den zierlichen Leib grauſam der Eber geritzt.
Nicht errettet den göttlichen Held die unſterbliche Mutter,
Wenn er am ſkäiſchen Thor fallend ſein Schickſal erfüllt.
Aber ſie ſteigt aus dem Meer mit allen Töchtern des Nereus,
Und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.
Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene ſtirbt.

Beſtimmter jedoch wird das Schickſal aufgefaßt als die Gerechtigkeit, welche nicht als blinde Gewalt das Endliche vernichtet, ſondern es ſo lange beſtehen läßt, als es ſich nicht der von ihr beſtimmten ſittlichen Ordnung widerſetzt, ſondern ſeinem geſetzlichen Ausſpruche ſich unbedingt unterwirft. Das Schickſal iſt hier die ethiſche Macht, welche uranfänglich die Looſe der Menſchen vorausbeſtimmte, das Fatum, d. i. der ewige Ausſpruch des ſittlichen Geſammtgeiſtes, welcher die Berechtigung der Menſchen ordnete und im Einzelnen einem Jeden ſeine rechtliche und ſittliche Sphäre feſtſetzte. Im Orakel und andern außergewöhnlichen Erſcheinungen, in bedeutſamen Träumen, in dem Fluge der Vögel, dem Rauſchen der Blätter, im Zucken des geſchlachteten Opferthieres, in der Stellung der Geſtirne und ähnlichen Zeichen verkündigt es mehr oder minder deutlich ſeinen Willen und offenbart dem Sterblichen Das, was er im einzelnen Falle zu thun und zu laſſen hat. Will nun der Menſch dieſe Schranke, welche er im erhabenen Ausſpruche des Verhängniſſes vorfindet, überfliegen oder gar das Schickſal

in seinen Bestimmungen und Wegen überlisten, so stürzt es ihn zur Strafe für diese Widersetzlichkeit von seiner Höhe herab und erweist sich in dieser Erniedrigung oder Vernichtung des endlichen Subjectes als das allein und wahrhaft Erhabene. Allein diese Bestimmung des sittlichen Wesens hat noch den Mangel an sich, daß der Mensch zwar nicht unverschuldet die Strafe erleidet, daß aber doch die Freiheit seines Willens aufgehoben wird, indem nicht bloß die Strafe, sondern auch die Verschuldung und das menschliche Loos überhaupt voraus bestimmt ist. Diese Anschauung, welche vorzugsweise den Griechen eigen war, spricht Aeschylos in seiner Tragödie „Niobe" mit den Worten aus:

— — „Den Menschen schuldig werden läßt ein Gott,
Sobald er spurlos sein Geschlecht vertilgen will."

und in gleichem Sinne Göthe in dem Gedichte „der Harfenspieler":

Wer nie sein Brod mit Thränen aß,
Wer nie die kummervollen Nächte
Auf seinem Bette weinend saß,
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte!
Ihr führt in's Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein,
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Jener Mangel verschwindet in der christlichen Anschauung. Hier ist das Gesetz der Sittlichkeit die rein geistige Einheit aller sittlichen Wahrheiten in Gott, welcher das Gesetz auflegt und aufrecht hält. In der sittlichen Welt sollen jene Wahrheiten herrschen. Sie bilden die ethische Ordnung, worin jedem Menschen seine freie Sphäre gesichert ist. In ihr hat der Mensch freien Willen; weder sein Schicksal, noch seine Schuld sind vorher bestimmt; er hat Recht, wenn er sich mit einer der sittlichen Wahrheiten erfüllt, und Unrecht nur, wenn er in einseitiger Verblendung die gleiche Berechtigung der andern Wahrheiten

nicht zugeben will. Die einseitigen Rechte treten daher, wenn sie sich in den Individuen widersprechen, in einen Kampf, in welchem sich der Geist der Sittlichkeit über die endlichen Individuen erhaben zeigt, indem er ihnen in ihrem Leiden oder Untergange die Einseitigkeit ihrer Berechtigung zum Bewußtsein bringt und den endlichen Widerspruch der sittlichen Rechte in der Harmonie, welche sie alle vereint, wieder aufhebt.

Diesen Schranken gegenüber ist nun aber auch der Mensch erhaben, wenn er handelnd und leidend die Freiheit des Geistes und Willens bethätigt. Da nun das ganze Menschenleben in allen seinen Beziehungen eine sittliche Bedeutung hat, so ist der Mensch nicht bloß in Bezug auf das sittliche Gebot, sondern auch in Hinsicht auf die Gewalt der Natur und der sinnlichen Affecte, so wie die Macht der göttlichen Weltordnung sittlich oder unsittlich. Die Erhabenheit des Subjects läßt sich demnach in Bezug auf alle jene Schranken, welche unter dem moralischen Gesichtspunkte zusammenfallen, als ein und dieselbe auffassen und wird das Pathetische genannt. Pathos ist Das, was das ganze Gemüth des Menschen erfüllt und bewegt, sei es nun eine bestimmte geistige Kraft und Gabe, ein sittlicher oder unsittlicher Affect, eine bestimmte Idee oder ein sittlicher oder unsittlicher Zweck. Pathetisch ist also das Subject, wenn es ein solches Pathos in sich trägt und in Bezug auf dasselbe energisch handelnd oder leidend auftritt, aber im Leiden seine Freiheit bewährt.

Das Pathetische äußert sich entweder in positiver oder in negativer Weise. Im erstern Falle vereinigt sich der Geist freiwillig mit der Schranke, indem er sie aus freier Willenskraft zu seiner eignen That macht, oder als eine von ihm gesetzte erfaßt. In dieser Beziehung ist der Mensch erhaben, wenn er Leiden, schmerzliche Affecte, Martern, ja selbst den Tod, also alle Einwirkungen der Naturmacht von Außen standhaft über sich ergehen läßt oder selbst freiwillig sich dazu

entſchließt. Dieſe Erhabenheit zeigte Regulus, Leonidas mit ſeinen Spartanern, Arnold von Winkelried, ein Judas Maccabäus, der muthig mit den Worten dem Tod entgegengeht: „Das ſei ferne, daß wir fliehen ſollten! Iſt unſere Zeit gekommen, ſo wollen wir ritterlich ſterben um unſerer Brüder willen und unſere Ehre nicht laſſen zu Schanden werden.“ Auch das Beiſpiel der Gräfin Terzky in Schiller gehört hieher, welche den Fall ihres Hauſes nicht überleben will und einen freigewählten Tod der Erniedrigung vorzieht:

Sie denken würdiger von mir, als daß ſie glaubten:
Ich überlebte meines Hauſes Fall.
Wir fühlten uns nicht zu gering, die Hand
Nach einer Königskrone zu erheben. —
Es ſollte nicht ſein, doch wir denken königlich
Und achten einen freigewählten Tod
Anſtändiger, als ein entehrtes Leben. —
Ich habe Gift .....

Das erhabenſte Beiſpiel aber iſt die Kreuzigung des Erlöſers. In ihr offenbart ſich die unendliche Freiheit und Kraft des Geiſtes, wodurch das erhabene Subject im freigewählten Leiden und Tode die Naturgewalt zum Werkzeuge ſeines Willens macht und darum nicht unfrei dieſer Gewalt unterliegt, ſondern zugleich die Erlöſung aus den natürlichen Schranken, die Erhebung aus dem Tode offenbart.

In enger Verbindung damit ſteht diejenige Erhabenheit, wonach der Menſch ſeine Affecte, z. B. Zorn, Entrüſtung, Wuth, Begeiſterung u. dergl. nicht bekämpft, ſondern hegt und zum Mittel macht, wodurch er ſeine Thatkraft ſteigert und die Verwirklichung ſeiner Zwecke vorwärts treibt. Für Richard III. wird der Ingrimm über ſeine von der Natur verwahrloſte Geſtalt, welche Andere von ihm abſtößt, ein Sporn rückſichtsloſer Verfolgung ſeiner grenzenloſen Selbſtſucht. Mit der Wuth über die trügeriſchen Prophezeihungen der Schickſalsſchweſtern

und die wachsende Gefahr vergrößert sich in Macbeth die Energie seines Handelns:

Die Waffen an, die Waffen und hinaus!
Verhält sich's wirklich also, wie er sagt,
So ist kein Bleiben hier, so hilft kein Flüchten.
Ich fange an, die Sonne müd' zu sein.
Könnt' ich mit mir die ganze Welt vernichten!
Schlagt Lärmen! Winde stürmet! Brich herein
Zerstörung! Will das Schicksal mit uns enden,
So fallen wir, die Waffen in den Händen!

Und eben so wächst die Thatkraft Wallensteins in dem Maße, als er sich auf seine eigne Kraft angewiesen sieht, und wahrhaft erhaben ist er da, wo er in stolzer Entrüstung über den Abfall seiner Freunde ausruft:

Die Brust ist wieder frei, der Geist ist hell.
Nacht muß es sein, wo Friedland's Sterne walten. —
Den Schmuck der Zweige habt ihr abgehauen:
Da steh' ich, ein entlaubter Stamm; doch innen
Im Marke lebt die schaffende Gewalt,
Die sprossend eine Welt aus sich geboren.
Schon einmal galt ich euch statt eines Heers
Ich Einzelner. — —
Noch fühl' ich mich denselben, der ich war!
Es ist der Geist, der sich den Körper baut, u. s. w.

Diese Seite der Erhabenheit wird gewöhnlich das Erhabene der Thatkraft genannt. Sie kann sich so großartig im Dienste des Bösen, wie des Guten entfalten. Macbeth, Richard III., Faust, Prometheus sind nicht minder erhaben in der gewaltigen Energie ihres Handelns, in der unerschütterlichen Tapferkeit bei Ausführung ihrer Zwecke und Uebersteigung aller Hindernisse, als solche Helden, deren Muth und Thatkraft durch die Begeisterung für einen guten Zweck gehoben wird.

In allen diesen Fällen besteht die Ueberlegenheit des Geistes darin, daß er das Naturgesetz und den Naturtrieb des Affectes nicht in ihrer Ordnung stört oder aufhebt, sondern nur seiner Leitung unterwirft und mit der Freiheit des Selbstbewußtseins

entſchließt. Dieſe Erhabenheit zeigte Regulus, Leonidas mit ſeinen Spartanern, Arnold von Winkelried, ein Judas Maccabäus, der muthig mit den Worten dem Tod entgegengeht: „Das ſei ferne, daß wir fliehen ſollten! Iſt unſere Zeit gekommen, ſo wollen wir ritterlich ſterben um unſerer Brüder willen und unſere Ehre nicht laſſen zu Schanden werden.“ Auch das Beiſpiel der Gräfin Terzky in Schiller gehört hieher, welche den Fall ihres Hauſes nicht überleben will und einen freigewählten Tod der Erniedrigung vorzieht:

Sie denken würdiger von mir, als daß ſie glaubten:
Ich überlebte meines Hauſes Fall.
Wir fühlten uns nicht zu gering, die Hand
Nach einer Königskrone zu erheben. —
Es ſollte nicht ſein, doch wir denken königlich
Und achten einen freigewählten Tod
Anſtändiger, als ein entehrtes Leben. —
Ich habe Gift .....

Das erhabenſte Beiſpiel aber iſt die Kreuzigung des Erlöſers. In ihr offenbart ſich die unendliche Freiheit und Kraft des Geiſtes, wodurch das erhabene Subject im freigewählten Leiden und Tode die Naturgewalt zum Werkzeuge ſeines Willens macht und darum nicht unfrei dieſer Gewalt unterliegt, ſondern zugleich die Erlöſung aus den natürlichen Schranken, die Erhebung aus dem Tode offenbart.

In enger Verbindung damit ſteht diejenige Erhabenheit, wonach der Menſch ſeine Affecte, z. B. Zorn, Entrüſtung, Wuth, Begeiſterung u. dergl. nicht bekämpft, ſondern hegt und zum Mittel macht, wodurch er ſeine Thatkraft ſteigert und die Verwirklichung ſeiner Zwecke vorwärts treibt. Für Richard III. wird der Ingrimm über ſeine von der Natur verwahrloſte Geſtalt, welche Andere von ihm abſtößt, ein Sporn rückſichtsloſer Verfolgung ſeiner grenzenloſen Selbſtſucht. Mit der Wuth über die trügeriſchen Prophezeihungen der Schickſalsſchweſtern

und die wachsende Gefahr vergrößert sich in Macbeth die Energie seines Handelns:

Die Waffen an, die Waffen und hinaus!
Verhält sich's wirklich also, wie er sagt,
So ist kein Bleiben hier, so hilft kein Flüchten.
Ich fange an, die Sonne müd' zu sein.
Könnt' ich mit mir die ganze Welt vernichten!
Schlagt Lärmen! Winde stürmet! Brich herein
Zerstörung! Will das Schicksal mit uns enden,
So fallen wir, die Waffen in den Händen!

Und eben so wächst die Thatkraft Wallensteins in dem Maße, als er sich auf seine eigne Kraft angewiesen sieht, und wahrhaft erhaben ist er da, wo er in stolzer Entrüstung über den Abfall seiner Freunde ausruft:

Die Brust ist wieder frei, der Geist ist hell.
Nacht muß es sein, wo Friedland's Sterne walten. —
Den Schmuck der Zweige habt ihr abgehauen:
Da steh' ich, ein entlaubter Stamm; doch innen
Im Marke lebt die schaffende Gewalt,
Die sprossend eine Welt aus sich geboren.
Schon einmal galt ich euch statt eines Heers
Ich Einzelner. — —
Noch fühl' ich mich denselben, der ich war!
Es ist der Geist, der sich den Körper baut, u. s. w.

Diese Seite der Erhabenheit wird gewöhnlich das Erhabene der Thatkraft genannt. Sie kann sich so großartig im Dienste des Bösen, wie des Guten entfalten. Macbeth, Richard III., Faust, Prometheus sind nicht minder erhaben in der gewaltigen Energie ihres Handelns, in der unerschütterlichen Tapferkeit bei Ausführung ihrer Zwecke und Uebersteigung aller Hindernisse, als solche Helden, deren Muth und Thatkraft durch die Begeisterung für einen guten Zweck gehoben wird.

In allen diesen Fällen besteht die Ueberlegenheit des Geistes darin, daß er das Naturgesetz und den Naturtrieb des Affectes nicht in ihrer Ordnung stört oder aufhebt, sondern nur seiner Leitung unterwirft und mit der Freiheit des Selbstbewußtseins

und des Willens vermittelt und ausſöhnt. Allein die Erhabenheit des Geiſtes über die Naturmacht kann ſich auch ſo äußern, daß das erhabene Subject als befähigt gedacht wird, die gewöhnliche Ordnung der Naturgeſetze durch die bloße Kraft ſeines Willens aufzuheben und ſomit übernatürlich zu wirken. Geſchieht dies zu einem guten Zweck und unter göttlicher Zuſtimmung, ſo wird die Erhabenheit als die Kraft Wunder zu thun bezeichnet, im Gegenſatz gegen die Magie oder Zauberei, welche egoiſtiſche, unſittliche Abſichten verfolgt. Eine ähnliche Erhebung des Subjectes über die Sphäre des Gewöhnlichen liegt darin, daß es ſein Pathos als Willen und Abſicht Gottes betrachtet und ſo im Dienſt einer höhern Macht handelt, oder als Werkzeug zur Ausführung der Pläne der Vorſehung erſcheint. So ſpricht der Herr zu dem Propheten: „Du ſollſt gehen, wohin ich dich ſende. So begurte nun deine Lenden und mache dich auf, und predige ihnen Alles, was ich dir heiße. Fürchte dich nicht vor ihnen, als ſollte Ich dich abſchrecken. Denn Ich will dich heute zur veſten Stadt, zur eiſernen Säule und zur ehernen Mauer machen im ganzen Lande wider die Könige Juda, wider ihre Fürſten, wider ihre Prieſter, wider das Volk im Lande. Daß wenn ſie gleich wider dich ſtreiten, dennoch nicht ſollen wider dich ſiegen. Denn Ich bin bei dir, daß ich dich errette.“ Daher denn auch die erhabene Zuverſicht des Helden, welcher kühn in den Kampf zieht in dem Bewußtſein, daß er ſiegen wird. „Der Sieg kommt vom Himmel,“ ruft Judas Maccabäus den Seinigen zu, „und wird nicht durch große Menge erlanget. Sie trotzen auf ihre große Macht und wollen uns, unſer Weib und Kind ermorden und berauben. Wir aber müſſen uns wehren und für unſer Leben und Geſetz ſtreiten. Darum wird ſie Gott vor unſern Augen vertilgen; ihr ſollt ſie nicht fürchten.“ — Endlich iſt das Pathetiſche dann poſitiv, wenn die Neigung und der Wille des erhabenen Subjectes in entſchiedener Einheit mit

seiner Idee, seinem Zweck, überhaupt seinem Pathos steht, wenn es nicht zwischen verschiedenen sittlichen Wahrheiten und Zwecken unentschieden hin und her schwankt, sondern ohne alle Rücksicht auf die seinem Pathos entgegenstehenden Zwecke und Wahrheiten sich verwirklicht. Antigone bedenkt sich nicht lange, ob sie den Bruder dem Verbote des Herrschers zum Trotze begraben soll, sie ist eins mit ihrem Pathos und kommt darum gar nicht in die Versuchung, ihre sittliche Kraft im innern Kampfe gegen ein anderes, ihrem ursprünglichen widersprechendes Pathos zu erweisen.

Zur Erhabenheit ist es indessen nicht gerade erforderlich, daß das Pathos in Bewegung und im Ausbrechen begriffen ist. Ein beherrschtes Pathos, dem man es ansieht, daß es jeden Augenblick ausbrechen kann, ist von derselben, oft noch größern Wirkung. Richard III. ist eben so erhaben, wo er das diabolische Feuer seiner Leidenschaft unter einer erheuchelten Oberfläche verbirgt, als wo es in hellen Flammen hervorbricht.

Negativ ist die Erhabenheit des Subjectes, wie der Geist und Wille die auf ihn einstürmende objective Naturgewalt, seine eigenen Affecte, die Schläge des Schicksals und die seinem sittlichen Pathos entgegenstehenden Affecte und Zwecke von sich abweist, somit in allen diesen Fällen die Kraft seines Willens und Geistes bethätigt und in dem durch die Schranke verursachten Leiden weder die Freiheit noch die Fassung verliert. Diese Seite des Erhabenen wird daher auch das Erhabene der Fassungskraft genannt. — Erhaben ist demnach der Mensch, wenn er im Kampfe mit den Elementen, im Angesichte der in mannichfacher Gestalt gewaltsam einstürmenden Naturkräfte, welche sein endliches Dasein bedrohen oder gar vernichten, aufrecht steht, sich in die von keiner Naturmacht erreichbare Unendlichkeit des Geistes zurückzieht und standhaft seinem Gotte vertraut; oder wenn er im Streite mit dem Schicksal, im herbsten Kampfe mit der Widerwärtigkeit nicht unterliegt,

sondern seine Freiheit und Selbständigkeit bewahrt. Solch' einen vom Schicksal unabhängigen Charakter zeigt der Cardinal Wolsey in Shakespeare's Heinrich VIII. da, wo er von seiner irdischen Größe Abschied nimmt:

Lebe wohl,
Ein langes Lebewohl all' meiner Größe! —
Dies ist des Menschen Thun: heut sprießen ihm
Der Hoffnung zarte Knospen, morgen blüh'n sie,
Und kleiden ihn in dichten Blumenschmuck:
Und übermorgen tödtlich kommt ein Frost,
Und wenn er wähnt, der gute sichre Mann,
Sein Wipfel reife, — nagt ihm der die Wurzel
Und fällt ihn, so wie mich. Ich trieb dahin
Gleich wilden Knaben, die auf Blasen schwimmen,
So manchen Sommer auf der Ehrsucht Wogen,
Doch viel zu weit: mein hochgeschwellter Stolz
Brach endlich unter mir und giebt mich jetzt
Müd und im Dienst ergraut der Willkür hin
Des wüsten Stroms, der ewig nun mich birgt.
Ich hass' euch, eitler Pomp und Glanz der Welt,
Mein Herz erschließt sich neu. — — —
Jetzt kenn' ich selber mich, jetzt fühl' ich Frieden
In mir, hoch über aller ird'schen Würde
Ein klar und rein Gewissen. —

Derselbe Glanz einer erhabenen Fassung im Unglücke verklärt den edlen König Richard II., als er der Krone entsagt:

Merkt auf, wie ich mich selbst vernichten will!
Die schwere Last geb' ich von meinem Haupt,
Das unbehols'ne Scepter aus der Hand,
Den Stolz der Herrschaft aus dem Herzen weg.
Mit eig'nen Thränen wasch' ich ab den Balsam,
Mit eig'nen Händen geb' ich weg die Krone,
Mit eignem Mund läugn' ich mein heil'ges Recht,
Mit eignem Odem lös' ich Pflicht und Eid,
Ab schwör' ich alle Pracht und Majestät. — —

und von frecher Mörderhand getroffen stirbt er voll Muth und im festen Gottvertrauen, das über Welt und Tod in den Himmel hebt:

„Auf, auf, mein Geiſt, den hohen Sitz zu erben,
Indeß mein Fleiſch hier niederſinkt zu ſterben.“

Beſonders iſt oft das Böſe im ſtärkſten Lichte erhaben durch die ungeheure Kraft des Geiſtes, womit es bei allen Schlägen des Schickſals unerſchütterlich feſt ſteht und den Mächten des Himmels und der Hölle Trotz bietet; ſo Fauſt, Prometheus, Richard III.; ſo Macbeth, wenn er am Ende Tod und Leben verachtend ausruft:

„Aus, aus, die kleine Kerze! Was iſt Leben?
Ein Schatten, der vorüberſtreicht, ein armer Gaukler,
Der eine Stunde auf der Bühne prangt,
Sich plagt und dann nicht mehr vernommen wird.
Ein Mährchen iſt es, das ein Thor erzählt,
Voll Wortſchwall und bedeutet nichts.“ —

eben ſo Lucifer in Milton's verlornem Paradieſe I. 245, als er zuerſt die Hölle begrüßt und ihre Schreckniſſe willkommen heißt.

Auch der weibliche Charakter entwickelt dieſe erhabene Seelenſtärke im Unglück und iſt vielfach von der Kunſt von dieſer Seite dargeſtellt worden. Wer bewundert nicht in der Niobidengruppe vor Allem die edle Faſſung, welche die unglückliche Mutter im grenzenloſen Schmerze bei dem Untergange ihrer Kinder offenbart? Das ſchönſte Beiſpiel aber bietet die Darſtellung des Gottverklärten Leidens der über den Tod des Heilandes trauernden Maria.

Innig verwandt mit dieſer Form des Erhabenen iſt der Kampf des Willens gegen ſchmerzliche, niederſchlagende Affecte jeder Art, oder die Faſſung in dem Zuſtand oder Affecte des Leidens. Sie ſtellt ſich beim männlichen Charakter beſonders im energiſchen Kampfe des Willens gegen das Leiden oder auch in ruhiger Selbſtbeherrſchung, bei dem weiblichen mehr in der ſtillen Faſſung und ſanften Ergebung dar, welche das Rührende bedingt, „obgleich,“ wie Klopſtock ſagt, „auch die männliche Tugend nicht die Thräne verbannt.“ So iſt die ruhige Faſſung,

mit welcher ſich Richard II. über ſeine Leiden ausſpricht, höchſt rührend und von der größten äſthetiſchen Wirkung:

Gebt mir die Krone, — hier, Vetter, greif' die Krone,
An dieſer Seite meine Hand, die deine dort.
Nun iſt die goldne Kron' ein tiefer Brunn
Mit zweien Eimern, die einander füllen;
Der leere immer tanzend in der Luft,
Der and're unten, ungeſeh'n, voll Waſſer;
Der Eimer unten, thränenvoll, bin ich;
Mein Leiden trink' ich und erhöhe dich.

Die letzte Seite des negativ Pathetiſchen beſteht darin, daß der Menſch die Kraft und Freiheit des Willens im Kampfe gegen die ſittlichen oder unſittlichen Affecte, Leidenſchaften oder Zwecke offenbart, welche ſich ſeinem urſprünglichen Pathos entgegenſtellen. Dahin gehört die geiſtige Kraft und Ueberlegenheit des Subjectes, ſowohl im ſittlichen Conflicte mit ſich ſelbſt, z. B. im Kampfe zwiſchen Liebe und Ehre, oder wie in Coriolan zwiſchen dem Pathos der Rache und dem Gebote der Pietät, als im Streite mit dem entgegenſtehenden Pathos Anderer, ſei dies nun ſittlich oder unſittlich, ein gleichberechtigtes, wie dem Rechte der höhern Wahrheit in Sokrates gegenüber das Recht des griechiſchen Staates u. dergl., oder ein unberechtigtes, z. B. dem Rechte des Glaubens und der Wahrheit gegenüber der Wahn und Aberglaube.

Auch die negative Erhabenheit des Subjectes erſcheint entweder in Bewegung als Kampf gegen die Schranke, als die That der ſittlichen und geiſtigen Sammlung und Selbſtbeherrſchung, oder in Ruhe als freie und ruhige Faſſung und ſanfte Ergebung.

Die Erhabenheit des Kampfes und der Verſöhnung zwiſchen dem Subject und der Schranke iſt das Tragiſche. Der Menſch geht in den Kampf mit der Schranke ein, und durch ſein Leiden oder ſelbſt ſeinen endlichen Untergang ſühnt er ſeine Schuld und wird genöthigt, ſeine Einſeitigkeit aufzugeben und

zu erkennen, wie alles Menſchliche einſeitig und mangelhaft iſt und Gott allein die Ehre gebührt. Geſühnt und von den Schlacken des irdiſchen Daſeins geläutert, vereint er ſich mit Gott und erhebt ſich in das Bewußtſein des Ewigen, von welchem aus er über Natur, Tod, Schickſal und Welt erhaben und abſolut frei iſt. Das Tragiſche iſt demnach einerſeits die aus dem verſchuldeten oder unverſchuldeten Leiden und Untergange der Subjecte hervorgehende Herſtellung der Harmonie der ſittlichen Wahrheiten, welche nicht an ſich, ſondern nur in den Individuen ſich widerſprechen und nach deren Reſignation oder Vernichtung wieder in Einklang treten; — andrerſeits die durch Kampf, Leiden und Zerſtörung erzeugte Sühnung des Subjectes und ſeine Erhebung und Verklärung im Bewußtſein des Göttlichen.

Die eine Seite des Tragiſchen, die Aufhebung der endlichen Gegenſätze und einſeitigen Perſönlichkeiten, welche den zeitlichen Widerſpruch und Kampf der im Ewigen harmoniſch verbundenen ſittlichen Wahrheiten hervorriefen, wird auch tragiſche Ironie; — die andere Seite, die tragiſche Verſöhnung, oder die aus dieſer Vernichtung hervorgehende Herſtellung der geſtörten ſittlichen Harmonie und Weltordnung und die im Kampf und Untergange des Endlichen erzeugte Sühnung, Erhebung und Verklärung deſſelben zum Göttlichen der tragiſche Humor genannt. Die wahre tragiſche Ironie unterſcheidet ſich von der falſchen dadurch, daß ſie nicht den Inhalt der ſittlichen Gegenſätze, überhaupt den Inhalt und die Bedeutung der Schranken an ſich, ſondern nur ihre Einſeitigkeit als das Richtige auffaßt und aufhebt. Eben ſo iſt der tragiſche Humor nur dann wahr, wenn er von dem Glauben an die Wahrheit und Geltung der ſittlichen Weltordnung, an die Ewigkeit des individuellen Geiſtes und die Aufhebung und Verklärung alles Endlichen im ewigen Geiſte durchdrungen, bei dem tragiſchen Leiden und Untergange nicht kalt und gleich-

gültig bleibt, sondern uns mit demselben aussöhnt, und ihn vollkommen befriedigend erscheinen läßt.

Allen drei Arten der Erhabenheit sind mehrere allgemeine Merkmale gemeinschaftlich. Alles Erhabene ist in gewissem Sinne dunkel und unerwartet. Eine gemeine sinnliche Deutlichkeit und verstandesmäßige Zerlegung einer Handlung, eines Zustandes, eines Ganzen in seine einzelnen Theile, Momente, Motive, von denen eins das andere bedingt, heben den Eindruck der Unbedingtheit, welcher zum Erhabenen gehört, auf. Dadurch erhält es auch den Schein des Unendlich-Großen, der Ueberschreitung der endlichen Grenzen, in so fern alle die den erhabenen Gegenstand umgebenden als gegen seine Größe verschwindend und wie endliche gegen ein Unendliches erscheinen. Außerdem ist der Erhabenheit als der Geistesschönheit im Kampfe die Bewegung wesentlich, sei sie nun anwachsend und hervorbrechend, oder drohend als die Möglichkeit einer unerwarteten Kraftentwickelung, oder beruhigt als das Resultat und Ende eines Kampfes empörter Elemente. Fassen wir diese Bewegung als eine gegen uns eindringende Kraft im Verhältniß auf unser Widerstandsvermögen auf, so erhält das Erhabene das Prädicat des Furchtbaren, Schrecklichen und Schauderhaften. Wir nennen es furchtbar, wenn wir es als eine Kraft ansehen, deren mögliche Aeußerung jeden Widerstand vergeblich erscheinen ließe, und schrecklich, wenn diese Kraft ohne Rückhalt ausbricht und unwiderstehlich Alles zu vernichten droht. Zum Schauderhaften wird das Furchtbare, wenn die unserem Widerstandsvermögen überlegene Kraft ihren zerstörenden Ausbruch dämpft, wenn sie langsam, schleichend, geräuschlos und desto sicherer naht und uns mit dem Gefühle durchdringt, daß wir uns nicht wehren können, daß ein Entrinnen unmöglich ist. Diesen Eindruck schildert Macbeth beim Erscheinen von Banquo's Geist:

Fort du, hinweg!
Aus meinen Augen! Berge dich die Erde!
Marklos iſt dein Gebein! Dein Blut iſt kalt!
Haſt keine Sehkraft in den Augen, die
So auf mich ſtieren! —
Was Einer wagt, wag' ich!
Komm' wie ein rauher Bär aus Rußland her,
Als ein gepanzertes Rhinozeros,
Als Tiger aus Hyrkanien, jegliche
Geſtalt erwähle dir, nur dieſe nicht.
Nie ſollen meine feſten Nerven beben!
In's Leben kehre! In der Wüſte wag's
Mit deinem Schwerte mir zu widerſteh'n!
Verweigr' ich's bebend, wohl! ſo nenne mich
Dann Mädchenpuppe! Grauſer Schatten! Fort! — —

Furchtbar iſt der Held, welcher zornentflammt ſeine Widerſacher mit Verderben bedroht; ſchrecklich, wenn ſeine Leidenſchaft entfeſſelt ausbricht und Zerſtörung und Entſetzen um ſich her verbreitet. Aber mit Schauder erfüllt uns der kalte flüſternde Böſewicht, der ſich vorſichtig ſeinem Opfer naht, ihm erſt jeden Ausweg unmöglich macht und dann mit der Wuth der gereizten Schlange auf daſſelbe einſtürzt. Schaudererregend iſt vor Allem die Wirkung der Geiſter, welche den Frevler ins Gericht ziehen und mit ihren Schreckniſſen foltern, mögen ſie nun als die im Innern wüthenden Dämonen des böſen Gewiſſens den Böſewicht peinigen, wie es bei Lady Macbeth (Macbeth Act V. Sc. 1) und dem Cardinal Beaufort (Shakespeare's Heinrich VI., 2. Thl., Act III. Sc. 3) der Fall iſt, oder als die Rachegeiſter der Ermordeten hervorſteigen, um ihre Schrecken in die Seele des Verbrechers zu werfen, wie in Macbeth (Act IV. Sc. 4) und Richard III. (Act V. Sc. 3). —

2. Das Komiſche iſt der angeſchaute Widerſpruch zwiſchen dem Subject und einer zufälligen nichtigen Schranke, — oder die Erſcheinungsform des Geiſtig-Schönen, worin dieſes im unbewußten oder nicht erwarteten Conflicte mit ein-

zufälligen, unwesentlichen Schranke sich durch die bewußte Anschauung oder das bloße Bewußtsein von derselben befreit. In der nähern Bestimmung des Komischen kommen wie beim Erhabenen die drei Glieder, das Subject, das Object oder die Schranke und der Contrast zwischen beiden und seine Lösung in Betracht. In so fern sie nun hier gerade in entgegengesetzter Weise aufgefaßt werden und es nur von der subjectiven Ansicht abhängt, dieselben Momente erhaben oder komisch erscheinen zu lassen, so kann man wohl das Komische ein umgekehrtes Erhabene nennen und zugleich sagen: vom Erhabenen zum Komischen sei nur ein Schritt. Beide Sätze haben ihre Richtigkeit. Denn nur der Auffassung und Bewegung nach sind jene drei Bestandtheile im Erhabenen und im Komischen verschieden. Erst in dem Processe, welchen sie eingehen, werden sie tragisch oder komisch, so daß das Tragische und das Komische aus derselben Quelle entspringen.

Jener Umkehrung gemäß ist im Komischen die Schranke nicht wie im Erhabenen eine wesentliche, erhebliche, an welcher das Subject in seiner Einseitigkeit und Unvollkommenheit zu zerschellen Gefahr läuft, sondern eine zufällige, nichtige, gleichgültige, eine bewegliche, nur scheinbare und verschwindende, welche das wesentliche Sein, die Freiheit und endliche Existenz des Individuums durchaus nicht bedroht. Diese Bedeutung der Schranke ist durch die komische Weltanschauung bedingt. Beim Erhabenen gehen wir von der Idee eines ewigen, unendlichen Wesens aus, welches die Erscheinungen der endlichen Welt erzeugt und als absolute Macht über ihnen steht. Es ist das allem zeitlichen Wechsel, aller endlichen Zersplitterung zu Grunde Liegende und Bleibende; die individuellen Gestalten sind das Zufällige, Vergängliche, der an dem Wesentlichen hinschwindende Schein. In der Sphäre des Komischen dagegen betrachten wir die individuellen Gestalten als das Hauptsächliche. Das Wesen vor seiner Verwirklichung ist nur die Möglichkeit

und Kraft zu erſcheinen, und als eine bloße Möglichkeit, welche ſich noch nicht realiſirt hat, das Nichtige oder an ſich Nichts. Es exiſtirt in Wirklichkeit nur, wenn es zur Erſcheinung geworden iſt. Mithin iſt nun die Erſcheinungswelt, welcher auch der Menſch angehört, als das zur Wirklichkeit gewordene Weſen ſelbſt das eigentlich Weſentliche, das allein Berechtigte oder wahrhaft Freie, welches durch das als an ſich nichtig erkannte Weſen weder beſchränkt noch vernichtet werden kann. Die endliche Welt zerfällt aber in eine Unendlichkeit individueller Geſtalten, und jede einzelne beſteht wieder aus einer unendlichen Reihe von Eigenſchaften oder Zuſtänden, von welchen einer den andern zu bedingen und aufzuheben ſcheint. Das Weſen, welches im Erhabenen als das Unendlich-Große, über allem Endlichen Stehende aufzufaſſen war, iſt daher, nachdem es in die Unendlichkeit ſeiner einfachen, untheilbaren Momente zerlegt iſt, in jedem ſeiner erſcheinenden Zuſtände ein Unendlich-Kleines, woraus ſich der Satz erklärt, das Komiſche ſei ein Unendlich-Kleines, das Erhabene ein Unendlich-Großes. War aber vorher die Erhabenheit des Weſens in ihrer Unendlichkeit unbedingt und der gemeinen Deutlichkeit des Endlichen entrückt, ſo hat ſie jetzt dieſen Schein der Unendlichkeit und Unbedingtheit verloren, und man kann das Komiſche in dieſer Beziehung ein deutlich gemachtes, verendlichtes Erhabene nennen. Zugleich erhält ſo das Weſen den Schein der Nichtigkeit. Denn wenn die Erſcheinungswelt als in einem raſtloſen Wechſel befindlich vorgeſtellt wird, wo ein Zuſtand nach dem andern verſchwindet, einer den andern verdrängt, ſo erſcheint das Weſen ſelbſt, weil es von ſeiner Erſcheinung nicht verſchieden iſt, als in jedem Momente verſchwindend und ſich ſelbſt vernichtend, jedes Moment aber als ein verſchwindendes, nichtiges, als Bagatell. Da man nun von dem Unendlichen, Erhabenen nicht erwartet, daß es ſich bei ſeiner Bewegung zum Endlichen

hin oder bei seiner Verwirklichung plötzlich in Nichts auflöst, so findet auch das Merkmal des Komischen seine Anwendung und Erklärung, daß es die unerwartete oder plötzliche Auflösung einer gespannten Erwartung oder eines Erhabenen in Nichts sei, — ein Satz, welcher unter den angegebenen Voraussetzungen von jedem Erhabenen, Außergewöhnlichen gilt, wenn es sich erst als ein Wesentliches, Wichtiges ankündigt und auf einmal die Erwartung, welche durch diesen Aufschwung erregt war, in Nichts verschwindet.

Dieser Anschauung zu Folge werden die in der Naturmacht gegebenen Schranken zu unwesentlichen Zufälligkeiten, welche die Existenz und ungetrübte Ruhe des Menschen nicht stören. Körperliche Gebrechen, barocke und bizarre Bildungen gelten im Komischen nicht als erhebliche Leiden und wesentliche Unvollkommenheiten des endlichen Lebens. Sie sind dem Individuum gleichgültig, es bleibt dabei wohlgemuth und heiter. Die verschiedenen Neigungen und Affecte werden zu unschuldigen Launen, Liebhabereien, Eigenheiten, fixen Ideen, Grillen, Capricen, Flirren und ähnlichen Sonderbarkeiten des Geistes, welche man, wenn sie unwillkürliche zu sein scheinen, barock, wenn sie als absichtliche, gesuchte aufgefaßt werden, bizarr nennt. Im Subjecte wird stets die Ueberlegenheit über sie und die Möglichkeit vorausgesetzt, sie ohne Schwierigkeit zu überwinden und von ihnen abzulassen. Die Beschränkung des menschlichen Geistes wird hier nicht als trauriger Beweis der Unvollkommenheit des Irdischen angesehen, die Mangelhaftigkeit und Trübung des endlichen Wissens nicht als ein Zustand der Trübsal und Erlösungsbedürftigkeit, sondern als bloß vorübergehende, die Sicherheit und Klarheit des Geistes nicht wesentlich störende Verkehrung des Bewußtseins, als bloß momentane, zufällige Vergeßlichkeit, Zerstreutheit, geistige Unbeholfenheit, als augenblicklicher Mangel an Geistesgegenwart u. dergl. Was im Gebiete des Erhabenen als Schicksal, Nothwendigkeit, Welt-

ordnung hinter der erscheinenden Welt im Verborgenen thront, ist hier verschwunden, und Alles ist Zufall. Er regiert allein die Welt des Komischen. In diesem Wandel der zufälligen Erscheinung steht der Mensch als die allein gültige, sichere Macht da, welche sich aus dem Spiele des Zufalls immer frei wiederherstellt. Von dem sittlichen Gesetze, welches die einseitigen Persönlichkeiten und Zwecke aufhebt, ist deßhalb gar nicht die Rede. Weil die Welt der Erscheinung und der Mensch an ihrer Spitze die alleinige und wahrhafte Existenz ist, so thut Jeder nach eigner Willkür. Jeder ist berechtigt, seine Interessen, seien sie auch noch so verkehrt, geltend zu machen. Die Ideen und Zwecke, mit welchen sich das tragische Subject so zusammenschließt, daß es sich mit ihrer Vernichtung selbst verliert, sind hier an sich nichtig, wie alles Endliche, und nur scheinbar wichtig, wenn ihnen auch der Handelnde das Ansehen von etwas Wesentlichem und Außergewöhnlichem giebt. Die Zwecke Anderer bilden zwar auch im Komischen eine dem Subjecte gegenüberstehende Schranke und führen mannichfache Collisionen herbei. Aber der Kampf geht nicht wie im Tragischen auf Leben und Tod; die Individuen tauchen unversehrt aus demselben wieder auf, und was sie darin verlieren, ist nicht ihre endliche Existenz, sondern nur ihre Verkehrtheit und ihre zufälligen Interessen, von welchen sie als von etwas Gleichgültigem und Unwesentlichem ablassen, ohne ihre Freiheit und Persönlichkeit mit aufgeben zu müssen. Die sittliche Mangelhaftigkeit, welche das tragische Individuum nur im Leiden und Untergange zu sühnen vermag, weil sie sein innerstes Wesen verkehrte, erscheint im heitern Reiche des Komischen nur als Thorheit und Schwäche, welche das Wesen des Menschen nur obenhin berührt, ohne den gesunden Kern des Lebens zerstörend anzugreifen. Sobald sie in ihrer Verkehrtheit und Zweckwidrigkeit erkannt wird, hört ihre Macht auf.

Wird aber ſo im Komiſchen die Schranke nur als Schein und Zufälligkeit, als das Verſchwindende und Nichtige betrachtet, der Menſch dagegen als das allein Berechtigte, als freie Perſönlichkeit, welche über dem Schein und Zufalle ſtehend, mit beiden ein willkürliches und muthwilliges Spiel treibt, ſo können auch die Schranken, in welcher Form ſie nun auftreten mögen, nur dann wirkliche Schranken für das Individuum ſein, wenn es nicht darauf vorbereitet und ſeiner Freiheit und Selbſtändigkeit nicht bewußt iſt. Als gewöhnlicher Zuſtand wird alſo hier nicht wie im Erhabenen die Beſchränktheit des geiſtigen und natürlichen Daſeins vorausgeſetzt, ſondern vielmehr die Klarheit und Sicherheit des Selbſtbewußtſeins, die völlige Freiheit des Handelns, die vollkommene Befriedigung und Heiterkeit des Individuums im Beſitze des Endlichen. Abweichend hievon erſcheint im komiſchen Subjecte das Selbſtbewußtſein durch naive Einfalt, Unbeholfenheit des Geiſtes, Vergeßlichkeit, Zerſtreutheit, Angewohnheit, Mangel an Geiſtesgegenwart und dergl., wenn auch nur augenblicklich beſchränkt und getrübt. Daher iſt beſonders die naive Perſönlichkeit in Gefahr komiſch zu werden. Durch ihre Unbefangenheit, ihren Mangel an Weltkenntniß und Geiſtesgegenwart kommt ſie oft unwiſſentlich und unerwartet in komiſche Situationen. Deßhalb hat man auch oft das Naive zum Komiſchen gerechnet, jedoch mit Unrecht. An ſich iſt es weder komiſch, noch tragiſch, und kann im Widerſpruche mit einer Schranke beides werden. So gehören die beim Naiven angeführten Beiſpiele nur in dem Falle zugleich zum Komiſchen, wenn die Colliſion, wie bei Michel Perrin und dem, welcher aus Naivität ſeine Abſichten verräth, als nicht ernſt und gefährlich betrachtet wird; ſie ſind aber Beiſpiele des tragiſchen Conflictes, wenn die Naivität ernſte, ja tragiſche Folgen hat, wie z. B. wenn durch ſie eine ſittliche Schuld an den Tag kommt. Indeſſen kann natürlich auch die ſelbſtbewußte Geiſtesſchönheit oder das Edle und das Heroiſche, ſo wie das

Sentimentale in komiſche Conflicte gerathen, oder unbewußt und unwillkürlich mit einer komiſchen Schranke behaftet ſein, oder ohne es zu erwarten, davon überraſcht werden.

Aus dem Vorhergehenden läßt ſich die Mannichfaltigkeit der komiſchen Widerſprüche leicht ableiten. Zur Veranſchaulichung des Geſagten wollen wir nur einige der hauptſächlichſten hier anführen. Die abnorme Geſichts- oder Körperbildung eines Menſchen finden wir komiſch, ſobald wir bemerken, daß er bei dieſen Gebrechen ganz unbefangen und wohlgemuth iſt, oder gar ſich auf ſeine karrikirte oder außergewöhnliche Geſtalt etwas einbildet. Häufig liegt das Komiſche in dem Widerſpruche zwiſchen der Stimmung oder der Abſicht des Individuums und einem dieſelbe in der Erſcheinung oder Ausführung verkehrenden Zufalle. So z. B. macht es immer einen komiſchen Eindruck, wenn ein Redner im höchſten Pathos ſeiner Rede etwa plötzlich nieſen muß oder mitten im Satze ſtecken bleibt. Verwandt damit iſt der Contraſt zwiſchen Begriff und Erſcheinung, zwiſchen Abſicht und Folge. Wir lachen, wenn Jemand ſtatt der Sandbüchſe das Tintenfaß über das Papier ausgießt, oder bei einer Feuersbrunſt die Spiegel zum Fenſter hinauswirft, und ergötzen uns an dem Contraſte zwiſchen der papiernen Rüſtung und dem ritterlichen Pathos Don Quixotes. Eine reiche Quelle des Komiſchen bildet auch der Widerſtreit zwiſchen der Einbildung, den Flirren, fixen Ideen des Subjectes und ſeiner ſonſtigen normalen Beſchaffenheit oder dem objectiven Sachverhalte. Der Ritter von der traurigen Geſtalt, welcher ein Barbierbecken für den Helm des Mambrin, die Windmühlen für Rieſen, die Schafherden für feindliche Heere anſieht, kann auch für dieſe Seite des Komiſchen als Muſter gelten. Wie jede Zweckwidrigkeit, ſo findet auch das Unſittliche als Widerſpruch zwiſchen der Abſicht des Menſchen, glücklich zu werden, und der Verkehrtheit des dazu eingeſchlagenen Weges ſeine Stelle im Komiſchen. Unter dieſem

Gesichtspunkte läßt sich selbst dem ganzen menschlichen Leben eine komische Seite abgewinnen. Alle streben mit Emsigkeit und Eifer nach Glückseligkeit und Erreichung ihrer Zwecke und greifen doch oft zu den ungereimtesten Mitteln, oder der Zufall tritt in den Weg, um ihre Absichten in der Ausführung zu verkehren.

Jeder komische Widerspruch ist indessen nur in und mit seiner Auflösung komisch. Diese besteht darin, daß er angeschaut und gewußt wird, mag nun das Subject selbst zur Besinnung und zur Einsicht desselben gelangen, oder Andere vor ihm. Wie Sancho Pansa in der Meinung, ein ungeheurer Abgrund gähne unter ihm, sich eine ganze Nacht hindurch über einem seichten Graben in der Schwebe hält, handelt er, so lange seine Ungereimtheit nicht erkannt wird, gar nicht unverständig, sondern vielmehr sehr klug, und weder er, noch seine Handlung ist komisch. Sobald aber das Bewußtsein die wahre Bedeutung des Conflictes zwischen ihm und dem Graben als seiner Schranke aufdeckt und dadurch den Widerspruch auflöst, wird sogleich Sancho, die Schranke und der Contrast zwischen beiden komisch. Dabei ist es ganz gleichgültig, ob Sancho selbst gleich den Widerspruch erkennt und aufhebt, oder ein Anderer früher als er. Denn im Komischen wird immer vorausgesetzt, daß das Subject dazu geneigt und befähigt ist, seine Lächerlichkeit einzusehen und darüber mitzulachen. Weil aber die komische Schranke an sich unwesentlich und nichtig ist, so wird es auch schon durch das bloße Bewußtsein von derselben befreit und fühlt sich erheitert, indem es erfährt, daß es mit dem Vollbesitze seiner Freiheit und Persönlichkeit aus dem Conflicte hervorgegangen ist.

Obgleich nun jene drei Momente in ihrer Beziehung zu einander einzeln das Komische enthalten, weil jedes als Ausgangspunkt für die komische Beziehung dienen kann, und man daher von komischen Subjecten, komischen Zufällen, Ideen,

Eigenheiten, Einfällen, Zwecken, Neigungen u. ſ. w., wie von komiſchen Situationen und einer komiſchen Auflöſung derſelben redet, ſo wird das Komiſche doch am beſten nach der verſchiedenen Art der Auflöſung eingetheilt, weil dieſe nicht bloß die vorhergehenden Momente vorausſetzt, ſondern auch weſentlich deren Auffaſſung und Form bedingt. Je nachdem nämlich die Auffaſſung und Auflöſung des Widerſpruchs von der ſinnlichen Natur und Anſchauung, der Phantaſie, dem Verſtand oder der Vernunft ausgeht, erhält auch der Widerſpruch ſelbſt und ſeine Beſtandtheile das Gepräge des Sinnlichen, Phantaſtiſchen, Verſtändigen, des Vernünftigen oder Ideellen, — und das Komiſche zerfällt demnach in das Burleske oder Sinnlich-Komiſche, Niedrig-Komiſche, in das Grotesk-Komiſche oder Phantaſtiſch-Komiſche, in das Ironiſche oder das Komiſche des Verſtandes und in das Humoriſtiſche oder das Komiſche der Vernunft. Dieſe vier Claſſen ſind alſo die beſtimmten Formen, in welchen der komiſche Inhalt zum Vorſchein kommt.

Im Burlesken erſcheint der komiſche Widerſpruch, ſei er nun ein phyſiſcher, geiſtiger oder ſittlicher, in Form des Reellen, Derbſinnlichen, Handgreiflichen und Gemeinen, ja ſelbſt des Niedrigen oder Cyniſchen, — und eben ſo wird die Auflöſung deſſelben an der ſinnlichen Erſcheinung angeſchaut und auf ſinnliche oder auch gemeine Weiſe bewerkſtelligt. Körperliche Gebrechen, Höcker, dicke Bäuche, lange Naſen, Stottern, Hinken, eine bleibende, dem Subject anhaftende oder auch eine zufällige, durch Straucheln, Fallen, Beinſtellen herbeigeführte Störung der normalen Verbindung und Stellung der Glieder, tolle Sprünge, Geſichterſchneiden u. ſ. w. bilden hier hauptſächlich den Inhalt des komiſchen Widerſpruchs. Aber auch geiſtige Widerſprüche, Unbeholfenheit und Tölpelhaftigkeit, Dummheiten und Zweckwidrigkeiten äußern ſich in ſinnlich auffallender Geſtalt. In gleicher Weiſe werden die ſittlichen Wider-

ſprüche beim Burlesken in's Gemein-Sinnliche herabgezogen. Gefräßigkeit, Völlerei, Feigheit, Liederlichkeit u. ſ. w. ſpielen hier die Hauptrolle. Danach iſt denn auch die Auflöſung grob ſinnlich. Prügel, Ohrfeigen, gemeine Aeußerungen, Lachen, komiſche Geberden, handgreifliche Witze bleiben immer die Hauptſache und laſſen den ganzen Hergang als Schwank, Poſſe, als poſſirlich und drollig erſcheinen. Beiſpiele des Burlesken liefert der Hanswurſt im Puppenſpiele, der Harlekin bei Seiltänzern und Kunſtreitergeſellſchaften, Till Eulenſpiegel, die Poſſe und ſog. Farce, das komiſche Epos zu Fiſchart's Gargantua und Pantagruel, die komiſche Erzählung oder der Schwank; als beſondere Beiſpiele erwähne ich die Stüpel in Shakespeare's Luſtſpielen, das tolle Treiben von Falſtaff und ſeinen Genoſſen, in deſſen Heinrich IV. und den luſtigen Weibern von Windſor, und die Scene in Auerbachs Keller in Göthe's Fauſt.

Im Grotesk-Komiſchen, welches mit dem Burlesken nahe verwandt iſt, wird der Widerſpruch zwar auch ſinnlich aufgefaßt und dargeſtellt, aber nicht in Form der gemeinen Natur, ſondern grotesk, indem die Willkür der Phantaſie denſelben durch unnatürliche Verbindung widerſprechender Geſtaltungen anſchaulich macht. So laſſen ſich die Widerſprüche des ſittlichen und ſocialen Lebens durch groteske Darſtellungen veranſchaulichen, z. B. durch Carricaturen oder durch groteske Thiergeſtalten, in welchen ſich die thieriſche Phyſiognomie und Geſtalt mit der menſchlichen verbindet. Das komiſche Epos, das Zaubermährchen und der humoriſtiſche Roman liefern reichliche Beiſpiele des Grotesk-Komiſchen. Allein auch das Leben bietet deren manche dar. Ich erinnere nur an das weite Feld, welches die Maskenfreiheit des Carnevals der grotesken Laune eröffnet. Auch die Affen, welche geſchminkt und wie Seiltänzer herausgeputzt das Publikum durch ihre Sprünge beluſtigen, laſſen ſich als Beiſpiel des Grotesk-Komiſchen anführen.

Die Ironie stellt das Komische als ein dem Verstande Widersprechendes dar. Den Ausdruck oder die Form, in welcher dies geschieht, nennen wir die komische Persiflage. Wir müssen jedoch die wahre von der falschen Ironie unterscheiden. Letztere geht, wie die falsche tragische Ironie, von der Ansicht aus: alles Endliche sei nichtig und eitel, die Erscheinungswelt gipfele nicht in einem ewigen Geiste, welcher alles Irdische und somit auch die endliche Persönlichkeit trage und das im Leben scheinbar Verschwindende im Ewigen wiederherstelle. Eben so wenig glaubt sie, die endliche Welt sei der Grund ihrer selbst. Denn sonst müßte sie einsehen, daß unter dieser Voraussetzung die Erscheinung als in sich selbst begründet nicht das Nichtige, sondern das Wesentliche und die alleinige, wahrhafte Existenz wäre. Die falsche Ironie begreift dies nicht, wie überhaupt der bloße Verstand nicht weit sieht. Sie verachtet daher den Inhalt der komischen Momente, das Sittliche, Allgemeingültige, Sachliche, Objective an sich, die Erscheinung als solche und sucht sie durch eine scharfe, boshafte Persiflage zu vernichten. Unter den Deutschen ist besonders Heine ein Repräsentant für den Standpunkt der falschen Ironie. Seine Schriften sind Muster einer verkehrten Persiflage und reich an schlechten Witzen. Ich führe nur zwei Beispiele an, welche für diese Richtung der Ironie durchaus bezeichnend sind. „Aepfelkörtchen," sagt er, „waren sonst meine Passion, jetzt ist es Liebe, Wahrheit, Freiheit und Krebssuppe;" und zugleich als Probe des falschen Humors dienen die Verse:

Mir träumt', ich bin der liebe Gott
Und sitz' im Himmel droben,
Und Eng'lein sitzen um mich her,
Die meine Verse loben.
Doch Langeweile plagt mich sehr;
Ich wollt', ich wär' auf Erden,
Und wär' ich nicht der liebe Gott,
Ich könnt' des Teufels werden, u. s. w.

Die wahre Ironie dagegen geht von einer richtigen Weltansicht aus. Sie begreift, daß unter jeder Voraussetzung das Endliche an sich eine wahrhafte und berechtigte Existenz habe und im Ewigen gesichert sei. Denn hat die Erscheinungswelt ihren Grund in einem ewigen Wesen, so ist sie eben so ewig, widrigenfalls dieses Wesen mit seiner Erscheinung zu Grunde ginge, was der Voraussetzung widerspricht. Existirt sie aber durch sich selbst, so ist sie auch ewig, weil sie dann nicht aufhört, ihr eigener Grund zu sein, und mit dem Grund auch die Folge besteht. Die wahre Ironie erkennt daher die Freiheit und Selbständigkeit, so wie die ewige, unvertilgbare Persönlichkeit des Individuums an; sie achtet die objective Geltung und Berechtigung des materiellen Inhaltes, welcher das geistige Leben der Menschen erfüllt, und persiflirt auf eine milde Weise nur die formelle Seite der komischen Widersprüche, nämlich die Verkehrtheit, Einseitigkeit und Thorheit des menschlichen Thuns. Sie tritt in vier Gestalten auf, als Witz und Ironie im engern Sinne, als Travestie und Parodie.

Der Witz reimt das Widersprechende, Ungereimte zusammen oder findet die Einheit der widersprechenden Momente, seien dies nun Vorstellungen, Reden, Handlungen oder Personen, und mag der Widerspruch im Inhalt oder der Verbindung der Momente liegen. Er ist antithetisch, wenn das Widersprechende, welches zusammengereimt werden soll, synthetisch, wenn die Einheit des Widersprechenden das ist, was in der witzigen Auflösung vorherrscht. Jener hebt die Verbindung zusammengehöriger Momente durch das plötzliche, unerwartete Hinzufügen eines widersprechenden wieder auf, dieser verbindet widersprechende Momente auf eine überraschende Weise zu einer scheinbaren Einheit. In dem folgenden Beispiele

„Warum zog das erzürnte Paar,
Sistan und wer sein Gegner war,
Die Degen — aller Welt zum Schrecken
Sie — friedlich wieder einzustecken."

stellt der Verstand den komischen Widerspruch zwischen dem scheinbaren Muth und der wirklichen Feigheit der Kämpfer durch einen antithetischen Witz an's Licht. Er geht von dem einen Momente des komischen Conflictes, der scheinbaren Tapferkeit so aus, daß es das Ansehn hat, als solle es ernstlich damit gemeint sein, und man den Nachsatz oder das zweite Glied des Contrastes gar nicht erwartet. Plötzlich hebt er dann das erste Glied durch den im zweiten enthaltenen widersprechenden Gedanken wieder auf. Hier wird also der komische Widerspruch ganz einfach dadurch aufgelöst, daß der Verstand die beiden Glieder des komischen Contrastes auf eine überraschende Weise einander entgegensetzt. Eben so verhält es sich mit dem Gespräche, welches ein Methodist, der einen Hökerkram hatte und mit mancherlei Waaren handelte, mit seinem Burschen hielt:

„Johann, hast du Wasser unter den Branntwein gegossen?"

„Ja, Herr!"

„Hast du Kreide unter den Farinzucker gethan?"

„Ja, Herr!"

„Hast du kleine Steine und Reiser unter die Rosinen gemischt?"

„Ja, Herr!"

„Hast du den Tabak angefeuchtet?"

„Ja, Herr!"

„Nun, so komm in die Betstunde!"

Wenn sich dagegen der kranke Geizhals mit den Worten an seine Erben wendet:

„Den Doctor holen? — Ei, wie fein, Ihr Herren Erben!
„Ihr fürchtet, wie ich merk', ich möchte sonst nicht sterben."

so ist dies ein synthetischer Witz, welcher den komischen Widerspruch zwischen dem Krankseln und der vielversprechenden und doch trügerischen Kunst der Jünger Aeskulaps dadurch auflöst, daß er das an sich Verschiedene und Widersprechende: das Sterben und den dagegen angewandten ärztlichen Beistand

im vorliegenden Fall als gleichbedeutend hinstellt und so Beides zu einer scheinbaren Einheit verbindet.

Beide Arten des Witzes sind entweder bildlich oder unbildlich. Den Uebergang zum eigentlich bildlichen Witz macht das Wortspiel. Es ergreift die Aeußerlichkeit des bloßen Klanges oder das gleichgültige Nebeneinandersein mehrerer Bedeutungen in demselben Worte, um Verschiedenes scheinbar zu vereinigen. Theils bezieht es sich mehr auf die Bedeutung der Wörter und benutzt die Verschiedenheit und Vielfältigkeit ihres Sinnes, wie in dem Volkswitze: „er hat einen anschlägigen Kopf, wenn er die Treppe hinunterfällt," und in der Antwort, womit jener Bauer dem Spotte einiger muthwilligen Advocaten begegnete. Als ihn diese in dem Vorsaale einer Gerichtsstube, in welcher kein einziger Stuhl war, nöthigten, sich zu setzen, sagte er: „Meine Herren, hier ist's grade wie in meiner Tenne; da sind weder Stühle noch Bänke, aber desto mehr Flegel." In andern Fällen verbindet es das Widersprechende durch die Aehnlichkeit des Lautes. So sagt Staberle zum Polizeidiener: „Sie sind e Nuß;" und als dieser, darüber verwundert, fragt: „was für e Nuß?" antwortet er: „en asinus." (Esel.) Man giebt dem Wortspiele auch den Namen Wortwitz, weil es von dem Worte seine Veranlassung nimmt, und die Bezeichnung Witzwort, weil es den Witz in einem Worte zu concentriren strebt. Den Wortwitz nennt man Doppelsinn oder Zweideutigkeit, in so fern darin das Wort in zweierlei Sinn und Bedeutung aufgefaßt wird. Zur Feinheit wird das Wortspiel, wenn es den wahren Sinn nicht plump herausſagt, sondern nur andeutet und voraussetzt, indem derselbe im feinen Worte nicht seinen eigentlichen Ausdruck hat, sondern daraus erst zu ermitteln ist. Dahin gehört z. B. der bekannte Witz, zu welchem das Sinnbild des Evangelisten Lucas, ein Ochsenkopf, der dem Lucas über die Schulter sieht, Veranlassung

gab. Ein Gelehrter wollte von Magdeburg abreiſen, aber kaum hatte er die Stadt verlaſſen, als ihn ein heftiges Gewitter nöthigte, wieder in das Gaſthaus, welches er eben erſt verlaſſen hatte, zurückzukehren. Er nahm ſein voriges Zimmer wieder ein, ohne zu wiſſen, daß es der Wirth, der nicht gleich bei der Hand war, bereits einem Andern angewieſen hatte. Der Gelehrte ſetzte ſich und ſchrieb. Bald darauf trat der neue Gaſt in das Zimmer, und erſtaunt darüber, einen fremden Herrn auf ſeinem Zimmer zu ſehen, fragte er in gebieteriſchem Tone: wer er ſei? Der Gelehrte antwortete nicht und ſchrieb fort. Erzürnt ging nun der Fremde auf den Schreibenden zu, ſah ihm über die Schulter auf's Papier und ſagte nochmals: „Wer Sie ſind, will ich wiſſen!“ Jetzt ſah ſich der Gelehrte bedeutend um und antwortete ganz ernſthaft: „ich bin der Evangeliſt Lucas!“ — Der eigentlich bildliche Witz, deſſen Form gern der antithetiſche annimmt, veranſchaulicht das Widerſprechende durch ein Gleichniß, welches entweder in einer Metapher ſich zum Witzwort concentrirt, wie in jener Inſchrift: „statua statuae“ (die Statue einer Statue), oder in der Allegorie weiter ausgeführt wird und ſich dadurch als witziges von der wirklichen Vergleichung unterſcheidet, daß es nur ſcheinbar paßt, ſtreng genommen aber unpaſſend iſt. Von dieſer Art iſt auch die Erwiederung, welche Voltaire einem Parlamentsrathe machte, der das Verfahren gegen den unglücklichen Calas mit den Worten entſchuldigte: „auch das beſte Pferd ſtrauchelt einmal.“ „Allerdings,“ verſetzte Voltaire, „aber ein ganzer Stall voll Pferde!“

Die Ironie im engern Sinne deckt den komiſchen Widerſpruch dadurch auf, daß ſie das Gegentheil von Dem meint, was ſie ſagt oder thut, indem ſie z. B. das Laſter zum Scheine lobt und die Tugend tadelt. Die beiden letzten, mit einander verwandten Formen der Ironie ſind die Traveſtie und Parodie. Die erſtere läßt den ſcheinbar wichtigen, ernſten, weſentlichen, erhabenen Gegenſtand in geringfügiger, niedriger,

kurz in widersprechender Form erscheinen. In der Parodie dagegen löst der Verstand den Widerspruch dadurch auf, daß er den geringfügigen, nichtigen, unwesentlichen, niedrigen Gegenstand in scheinbar ernster, wichtiger, wesentlicher, erhabener Form hinstellt.

Das Humoristische ist die komische Darstellung des endlichen Lebens als eines aufgelösten Widerspruchs. Der Humor geht von der idealen Anschauung aus, daß der unendliche Geist zwar in die Widersprüche und Verkehrungen des endlichen Daseins eingeht, aber sich darin nicht verliert, sondern alle endliche Disharmonie in der Harmonie des ewigen Ganzen wieder ausgleicht. Er betrachtet demnach jeden einzelnen komischen Contrast und den Widerspruch des endlichen Lebens überhaupt als ein der Vernunft und der Idee Widersprechendes, somit als Gegensatz des Unendlichen und Endlichen selbst. Aber weil sich eben das vernünftige Denken des Widerspruchs bemächtigt, so löst es ihn auch auf vernünftige Weise durch jene ideale Weltansicht auf. Während nämlich die früheren Formen des Komischen nur ein relatives und negatives Resultat geben, indem sie bloß die einzelnen Widersprüche des Lebens in's Auge fassen und als solche vernichten, giebt der Humor zugleich eine absolute und positive Auflösung desselben. Denn von dem Begriffe des Unendlichen ausgehend, hebt er nicht bloß in jedem einzelnen Contraste zugleich den Widerspruch zwischen dem Unendlichen und Endlichen und die Verkehrtheit alles Endlichen hervor, sondern er weist auch auf ihre Berechtigung hin und bringt sie mit dem Unendlichen in Einklang. Er zeigt uns, wie das Erhabenste, Geistigste und Edelste im Leben eben so in komische Conflicte gerathen und lächerlich werden kann, wie das Niedrigste, Sinnlichste, Gemeinste. Aber er bleibt nicht bei diesem bloßen Widerspruche stehen. Er macht uns zugleich anschaulich, wie das Unendliche, Erhabene, Hohe nicht aufhört erhaben zu sein, auch wenn es in Folge seines Eingehens in

die Disharmonien des Daſeins im Conflicte mit dem Kleinſten, Nichtigſten dem Scherze preisgegeben iſt, und wie auch das endlich Verkehrte, die Thorheiten, Schwachheiten und Gebrechen in der Natur des menſchlichen Lebens begründet ſind. Er macht uns begreiflich, daß das Endliche nicht endlich wäre, wenn es aufhörte widerſprechend und verkehrt, das Gegentheil des Unendlichen zu ſein, daß es alſo in ſeinem Widerſpruch eben ſo berechtigt iſt, wie das Höchſte und Gehaltvollſte, und daß über Beidem eine Gottheit waltet, welche das endliche Leben mit allen ſeinen Unvollkommenheiten und Widerſprüchen nicht dem Untergange preisgiebt, ſondern in die Harmonie eines ewigen und vollkommenen Seins erhebt. Auf dieſe Art ſichert er die Idee des Unendlichen und des Endlichen, hält beide in ihrer wahren und ewigen Bedeutung feſt, bringt beide in Einklang mit einander. Somit verbindet er überall das Poſitive und Negative, den Schmerz über die Widerſprüche und Zufälligkeit, die Verkehrtheit und Zerriſſenheit des Lebens mit der aus dem gottesfreudigen Glauben an ihre Ausgleichung und ewige Verklärung hervorgehenden Heiterkeit zu der ihm eigenthümlichen Rührung, den Ernſt mit dem Scherze, die Verachtung alles Endlichen mit der Achtung und Anerkennung ſeines Gehaltes, Spott und weltumfaſſendes Wohlwollen, Haß und Liebe, Selbſtvertrauen und Demuth. Dies iſt der wahre und verſöhnte Humor, von welchem der falſche und unverſöhnte zu unterſcheiden iſt. Wie der falſche tragiſche Humor glaubt dieſer nicht an die Wahrheit und Ewigkeit der Idee alles Lebens und an ihre Macht, das Endliche zu erlöſen und in ſich zu verklären. Er hält ſie vielmehr für an ſich nichtig und bleibt daher bei dem an ihren Uebergang in's endliche Leben ſich knüpfenden Kampf und Untergange gleichgültig und unverſöhnt.

Da das Charakteriſtiſche des Humors nur in dem allgemeinen und ideellen Momente der beſtimmten Weltanſchauung liegt, ſo muß er dieſes, um es auf den einzelnen concreten Fall

anzuwenden, mit dem reellen Momente der bestimmten Formen der komischen Auflösung, dem Burlesken, Grotesken und Ironischen vereinigen, welche dann durch ihn zugleich von ihrer Einseitigkeit befreit in die Form des Vernünftigen und den Zusammenhang mit dem Unendlichen gebracht werden. So bedient sich der Humor gern der burlesken Form, ohne jedoch wie das Burlesk-Komische an sich bei der sinnlichen Auflösung als solcher stehen zu bleiben; vielmehr kehrt er durch das Sinnliche immer wieder das Ideale, Geistige, Allgemeine heraus. Eben so vereinigt er sich gerne mit dem Grotesken, indem er die Erscheinungen willkürlich und bunt wie die Steinchen im Kaleidoskop unter einander würfelt und durch einander schlingt. Aber auch hier beherrscht die humoristische Vernunft die groteske Phantasie und offenbart, über dieser stehend, in der grotesken Verzerrung, Verschlingung und Verwandelung zugleich den höheren geistigen Zusammenhang und Gesichtspunkt des willkürlich Verbundenen. Endlich bedient sich der Humor aller Formen der Ironie und Persiflage; er bestimmt sie aber nach seiner universellen Natur, indem er nicht bei der ironischen Vernichtung einzelner Widersprüche stehen bleibt, sondern seine Ironie gegen die Verkehrtheit alles Endlichen richtet und mit der Persiflage stets die humoristische Versöhnung verbindet. Beispiele des Humoristischen liefern die Lustspiele Shakespeare's und besonders die humoristischen Romane Jean Paul's und die der Engländer Goldsmith und Sterne.

Uebrigens versteht es sich nach dem Vorhergehenden von selbst, daß jeder komische Widerspruch sowohl burlesk, als auch ironisch und humoristisch aufgefaßt und gelöst werden kann. Denn der Widerspruch bildet nur die Grundlage des Komischen, und es hängt vom Subject ab, wie es denselben auffassen und aufheben will. Das Groteske allein findet seiner Natur nach eine beschränktere Anwendung.

Der Begriff der Bewegung, des Dunklen, Unerwarteten und Plötzlichen, welchen wir bereits als Merkmal dem Erhabenen zuschrieben, findet auch seine Anwendung auf das Komische, indem dieses immer mit dem Scheine eines Wichtigen, Wesentlichen, Ernsten, Erhabenen anhebt und dieses dann unerwartet und plötzlich als das Gegentheil zum Vorschein kommen läßt. Daher entsteht denn auch die Erheiterung und das Lachen, jene das Lustgefühl über die plötzliche Befreiung von der mit der Schranke scheinbar eindringenden Störung des Subjectes und der dadurch erzeugten Anspannung und gedrückten Stimmung; — dieses der physische Ausdruck des Lustgefühls und der plötzlichen Abspannung. In letzterer Beziehung wird das Komische wohl auch das Lächerliche genannt, obgleich eben so einseitig, als man ihm das Merkmal des Launigen, der Laune beilegt. Die Laune bezeichnet nur das komische Talent und die komische Stimmung. Man kann demnach eine burleske, groteske, ironische und humoreske oder humoristische Laune unterscheiden. Wie aber diese beschaffen sei, zeigt sich in ihrer Aeußerung und Erscheinung, welche hier allein in Betracht kommt und im Vorhergehenden entwickelt worden ist.

d. Die Form des Geistig-Schönen in seiner äußeren Erscheinung bezieht sich zunächst auf die Rede. Das Naive in der Form der Rede ist die Unmittelbarkeit, Natürlichkeit, Unabsichtlichkeit und unverhüllte Wahrheit des Ausdrucks. Er ist nicht durch die Reflexion vermittelt. Unmittelbar springt er mit dem Gedanken selbst hervor, und ist also sprechend, treffend, das sinnlich vollkommene Zeichen des Inhalts. Kräftig, scharf und natürlich bezeichnet er die Sache einfach und mit dem rechten Worte. Im Allgemeinen läßt sich der Styl Shakespeare's als Muster einer lebensvollen, frischen und kräftigen naiven Darstellungsweise anführen, und der geistreichen, edlen Schreibart Göthe's entgegenstellen. Als besondere Beispiele gelten wieder die Reden der bereits im

Früheren angeführten Charaktere eines Landpredigers von Wakefield, Gretchens u. ſ. w. und vorzüglich auch die ſolcher Naturen, welche in Bezug auf das Verhältniß zwiſchen Natur und Geiſt naiv ſind, wie Kinder, Sancho Panſa u. A. Sie geben mannichfache Belege für dieſe Seite der Naivität, namentlich in ſo fern ſie ſich nicht nach den Regeln der conventionellen Redeweiſe der gebildeten Geſellſchaft richten, ſondern Alles ohne Weiteres beim rechten Namen benennen und ſich ohne alle künſtlichen Umſchweife ausdrücken. Jedoch iſt der naive Ausdruck roh, wenn er zugleich unbeholfen, ſchwerfällig, unbeſtimmt iſt und das natürliche Gefühl des Anſtandes verletzt, wie z. B. jede Aeußerung im Munde eines rohen Naturmenſchen, welcher Das, was auch das ſittliche Anſtandsgefühl des naiven Menſchen verbirgt, bemerklich macht.

Edel iſt der durch das Selbſtbewußtſein und die conventionelle Bildung durchgebildete Ausdruck, welcher ohne geſucht, gekünſtelt und affectirt zu ſein, mit Leichtigkeit und Beſtimmtheit die Begriffe und Gedanken ausſpricht. Er trägt alſo immer das Gepräge der über der natürlichen Unmittelbarkeit ſtehenden Sitte, der geſelligen und geiſtigen Bildung und Freiheit, mag nun der Inhalt ſelbſt geiſtiger oder ſinnlicher, ſittlicher oder unſittlicher, bedeutender oder unbedeutender Natur ſein. Man kann ihn geiſtreich nennen, indem er in jedem Inhalte die Sicherheit und Klarheit des Selbſtbewußtſeins und der ſocialen Bildung kund giebt. In dieſer und jeder Beziehung ſind Göthe's Schriften, z. B. Iphigenie, Taſſo u. ſ. w., Muſter einer edlen Sprache. Der edle Ausdruck iſt aber, obgleich er ſich von der unmittelbaren Natürlichkeit der naiven Redeweiſe entfernt, darum doch nicht unnatürlich, er umgeht nicht geradezu die natürliche Beſtimmtheit und iſt nichts weniger als unbeſtimmt, ſchwankend oder gezwungen, ſondern gerade erſt wahrhaft frei, ungezwungen und beſtimmt, weil er durch die Freiheit und Beſtimmtheit des Selbſtbewußtſeins beherrſcht wird. In

Folge der conventionellen Bildung und Sitte verhüllt er zwar oft Das, was der Naive geradezu ausspricht, oder bedient sich der Redemittel, die einem gebildeten Geiste zu Gebote stehen; aber er ist darum auch nicht absichtlich gesucht, gekünstelt und geziert in dem Sinne einer falschen Affectation, Künstelei und Ziererei, wie die ist, in welche z. B. Göthe in dem zweiten Theile seines Faust und überhaupt in seinen letzten Schriften verfällt. Der edle Ausdruck darf indessen nicht als die geschmückte, bildliche Redeweise dem naiven als der ungeschmückten, unbildlichen entgegengesetzt werden. Bildlich können beide sein, und gerade die naive Persönlichkeit wird häufig ihre Gedanken und Gefühle in bildlicher Weise, oder, wie man dies auch nennt, figürlich, tragisch ausdrücken, weil der sinnliche, figürliche, anschauliche Ausdruck sehr wohl der natürlichen Unmittelbarkeit und lebendigen Phantasie entspricht, welche mit dem Wesen der Naivität verbunden sind. Eben so bedient sich auch der edle Geist, wenn er seine Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken veranschaulichen will, der figürlichen Redeweise. Wenn also die naive Rede als ungeschmückte der edlen entgegengesetzt wird, so darf dies nur darauf bezogen werden, daß eben jene unverhüllt und geradezu den Gedanken in der nächsten und unmittelbarsten Form ausdrückt, während diese den Ausdruck erst dem Urtheile des Geistes unterwirft und durch diesen vermittelt wieder giebt. Der edlen Sprache steht die gemeine entgegen als die ungebildete Redeweise im Munde dessen, von welchem man Bildung voraussetzt, mag nun der Inhalt der Rede sittlich oder unsittlich sein. Niedrig aber ist der Ausdruck des Gebildeten, der gegen die Ausdrucksweise, welche die conventionelle Bildung und der Anstand fordern, absichtlich verstößt.

Weil das Heroische und Sentimentale den Inhalt und normalen Zustand des Naiven und Edlen nicht verändern, so gilt auch von ihnen, was über die naive und edle Redeweise

gesagt wurde. Anders ist es mit dem Erhabenen und Komischen. Weil nämlich in jenem das Moment des Unendlichen, Wesentlichen, Geistigen, in diesem das des Endlichen, Unwesentlichen, Sinnlichen vorwiegen soll, so wird, wie das Naive und Edle selbst, so auch der Ausdruck desselben im Erhabenen und Komischen anders beschaffen sein, als im gewöhnlichen Zustande der geistigen Schönheit. Die erhabene Rede muß den Schein des Dunklen und Unendlichen haben, ohne undeutlich, schwerfällig, schwülstig, regellos und wild zu sein, d. h. sie soll die Erhabenheit des Gedankens nicht durch eine abstract verständige Deutlichkeit und Zergliederung aufheben, wohl aber durch Nachdrücklichkeit oder auch figürliche Formen anschaulich machen. Sobald durch den Verstand ein erhabener Gedanke in seine Bestandtheile zerlegt wird, hört die Erhabenheit desselben auf. Daher verträgt eine erhabene Vorstellung keine Erweiterung durch Nebenbegriffe, welche bloß dazu dienen, den Hauptbegriff in einzelne Theile zu zersplittern. Die Dunkelheit soll zwar nicht in Unverständlichkeit bestehen; vielmehr muß der Ausdruck deutlich und anschaulich sein, aber nur für die Vernunft, nicht für den Verstand. So ist jene Stelle in Homer's Ilias II.:

„Also, und winkt ihr zu mit den dunklen Braun'n der Kronide;
Wallend bewegten sich die ambrosischen Locken dem König
Um das unsterbliche Haupt, und es bebte der große Olympos."

der Form nach durchaus nicht undeutlich. Wir sehen den Olympier gleichsam von Angesicht zu Angesicht, er steht wie das Jupiterbild des Phidias vor unsrer Phantasie, und dabei umgiebt dennoch die concrete, naive, sinnliche, anschauliche Form des Ausdrucks den Gedanken mit einer erhabenen Dunkelheit, indem das bestimmte Bild den ganzen Begriff der Allmacht des Beherrschers der Götter und Menschen nicht erschöpft, sondern nur an einer einzelnen Aeußerung desselben veranschaulicht, so daß das Unendliche des Begriffs das Bild,

die Form überwiegt und uns mehr denken läßt, als der Ausdruck besagt. Setzen wir an die Stelle von „Braunen“ — „durch seinen allmächtigen Willen erschütterte er den großen Olymp,“ so haben wir zwar noch dieselbe Erhabenheit des Inhalts, aber nicht mehr die der Form, welche uns das Erhabene des Inhalts anschaulich vorführen sollte. Daß ein allmächtiger Wille auch den Olymp erschüttert, überrascht uns nicht mehr, der verständige Ausdruck bezeichnet hinreichend den Begriff; Inhalt und Ausdruck entsprechen sich in verständiger Weise, und die Erhabenheit der Form ist verschwunden, damit aber auch die des Inhalts nicht entsprechend ausgedrückt, welche sich gerade in der Form ankündigen sollte. Sage ich ferner z. B.: „der Christ erzittert nicht, und wenn das Weltall über ihm zusammenstürzt,“ so schildern diese Worte vollkommen die Erhabenheit einer christlichen Gesinnung. Umschreibe ich dagegen das Subject mit den Worten: „der Christ, welcher gläubig seinem Gott vertraut und Nichts fürchtet, als ihn, erzittert nicht ꝛc.“, so fällt durch diese verstandesmäßige Zergliederung des Subjects die Erhabenheit der Form weg; das Unerwartete und die Dunkelheit ist aufgehoben; es versteht sich nun von selbst, daß er nicht erzittert, weil wir Dies von seinem Gottvertrauen erwarten. Dagegen liegt in dem einen Worte „Christ“ schon Alles, die ganze Erhabenheit des Subjects, die Unendlichkeit des Geistes, welcher über alles Endliche triumphirt, — und dennoch wieder nicht Alles, da wir den Begriff „Christ“ in unserm Denken und Vorstellen noch weiter ausführen und dabei erst verweilen können, ehe er in seinem ganzen Umfange dem Verstande deutlich wird. Wenn sonach eine prägnante, noch mehr andeutende, als ausdrückende Kürze, die Nachdrücklichkeit, womit sich erhabene Seelen immer aussprechen, und das Concrete, Sinnliche, Anschauliche des Ausdrucks im Gegensatze gegen prolixe, unnöthige Umschreibungen und nüchterne Verstandesmäßigkeit der Rede als wesentliches Merk-

mal einer erhabenen Sprache bezeichnet worden ſind, ſo iſt damit nicht ausgeſchloſſen, daß ſich die erhabene Redeform auch ausführlicher in Bildern, Umſchreibungen, Wiederholungen deſſelben Begriffes in verſchiedener Form u. dergl. bewegen dürfe. Oft iſt dieſes ſogar ſehr zweckmäßig, um in der Rede den Schein der Unendlichkeit des erhabenen Inhalts auszudrücken. Nur darf in der Ausführung der erhabene Gedanke oder Begriff nicht von dem Verſtande durch eine allgemeine, abſtracte, begriffliche Ausdrucksweiſe erſchöpft werden; vielmehr muß auch in dieſem Falle die Rede ſich in beſtimmten, concreten, anſchaulichen, figürlichen Formen ergehen, welche nur einzelne Merkmale des erhabenen Gegenſtandes ſchildern. So werden, um die Unendlichkeit des Erhabenen auszudrücken, oft die Bindewörter gehäuft, wie wenn Klopſtock in ſeiner Meſſiade von Lucifer ſagt:

„und iſt noch, und denkt noch, und fluchet;“

oder verſchiedene Bilder entfalten einzelne Merkmale und Aeußerungen des erhabenen Begriffs, wie z. B. die göttliche Unendlichkeit in den Worten: „ich ſtrecke mein Haupt in die Wolken, meinen Arm in die Ewigkeit aus,“ angedeutet wird, und die Idee der unendlichen Gnade und Gerechtigkeit in den Verſen: „Herr, deine Gnade reicht über die Himmel und deine Wahrheit über die Wolken, deine Gerechtigkeit wie die Berge Gottes und dein Recht eine unergründliche Tiefe.“ Beſonders iſt die muhammedaniſche und die hebräiſche Poeſie z. B. in den Pſalmen reich an erhabenen Schilderungen und fruchtbar in verſchwenderiſcher Ausmalung und mannichfaltiger Ausſprache eines erhabenen Begriffes. Durch die angeführten Beiſpiele ſind die früheren Merkmale des erhabenen Ausdrucks nicht aufgehoben, ſondern mit dem Scheine der Unendlichkeit verbunden. Dieſe wird ausgedrückt, aber nicht ſo vollſtändig, daß ſie dem Verſtande ganz deutlich wird, und, in der Nähe betrachtet, nur noch als Endliches erſcheint; alle Häufung und Umſchrei-

bung, alle Bilder und Gleichniſſe deuten das Unendliche nur an, reichen aber nicht hin, es ſeinem ganzen Umfange nach auszuſprechen. Die Dunkelheit bleibt demnach, wie die Nachdrücklichkeit, Prägnanz und Kürze, indem jene allgemeinen, abſtracten Ideen der Gerechtigkeit ꝛc. in den ſpeciellen, beſtimmten, ſinnlichen Redeformen zwar ſehr kräftig und anſchaulich, aber nicht vollſtändig ausgedrückt ſind.

Der komiſche Ausdruck iſt der umfaſſendſte. Wie im Komiſchen das Unendliche und Endliche, das Höchſte, Idealſte, Erhabenſte, Größte und Edelſte wie das Niedrigſte, Kleinſte, Sinnlichſte und Gemeinſte durch einander ſpielen, ſo äußert ſich auch der komiſche Inhalt in jeglicher Form; ſo hat namentlich die Blüthe des Komiſchen, der Humor gar keine eigenthümliche, beſondere Ausdrucksweiſe. Er bedient ſich der naiven, edlen und erhabnen Redeform, wie der gemeinen und niedrigen. In Rückſicht auf die beiden letzteren hebt dann die komiſche Abſicht den widrigen Eindruck auf, welchen ſie da erregen, wo ſie im Ernſte auftreten und ſich geltend machen.

Bei der Schönheit der Bewegung oder der durch den Geiſt bedingten Körperſchönheit unterſcheidet man zunächſt veränderliche, wechſelnde Bewegungen des Geſichtes und des ganzen Körpers, und bleibend gewordene oder ſolche, welche durch häufige Wiederholung zur Gewohnheit und andern Natur geworden ſind. Jene nennt man Mienen und Geberden, dieſe Züge, Haltung u. dergl. Die Bewegungen ſelbſt werden eingetheilt in unwillkürliche und willkürliche; jene beſtimmt das Naturgeſetz oder die Naturnothwendigkeit, der Naturtrieb, dieſe der Geiſt; jene ſind die Aeußerungen und der begleitende Ausdruck eines ſinnlichen Affectes, dieſe der Ausdruck eines moraliſchen Gefühles und des Willens. Wenn wir an Laokoon in Folge des qualvollſten ſinnlichen Affectes die Muskeln des kräftigen Körpers durch den Schmerz geſpannt und aufgeſchwellt, die Bruſt durch den beklemmten Athem

gehoben, den Unterleib durch das tiefe Athmen und den bangen Seufzer eingezogen sehen, welchen der klagende Mund ausstößt, so sind dies lauter unwillkürliche Bewegungen, welche die Gewalt des sinnlichen Affectes hervorbringt. Mit diesen verbinden sich nun aber auch willkürliche auf dem Antlitze, Züge des Unmuthes, des Vorwurfs über die unverdiente Strafe; in den Falten der Stirne die Kraft der mit dem körperlichen Schmerze ringenden Seele. Die willkürlichen Bewegungen nennen wir unabsichtliche, in so weit sie durch die moralische Empfindung und Stimmung, so wie durch den Grad der geselligen Bildung bestimmt sind, im Gegensatze gegen die absichtlichen, welche von der aus dem Willen hervorgehenden Absicht oder dem Zwecke geleitet werden. Will Jemand einen Andern höflich oder ehrerbietig begrüßen, so wird er sich verneigen, was eine absichtliche Bewegung wäre. Ob er dies nun unbeholfen oder gewandt, befangen oder unbefangen thut, das wird weniger von seiner Absicht, als von der augenblicklichen Stimmung, worin er sich gerade befindet, und der Bildungsstufe abhängen, welcher er angehört. Eben so bewegt sich beim Tanze Einer absichtlich in demselben Tacte und der vorgeschriebenen Weise, wie der Andere; aber unabsichtlich giebt jeder dabei seine Stimmung kund und den Grad, in welchem er seine Bewegungen zu beherrschen vermag. Der Eine tanzt anmuthig oder graziös und entfaltet beim Tanze die entsprechende Stimmung, die Freiheit und den Wechsel des geistigen Spiels; der Andre tanzt unbeholfen, steif, läßt seine zufällige Stimmung durchscheinen und äußert überhaupt allerhand Eigenheiten, Sonderbarkeiten und Angewohnheiten.

Im Allgemeinen kann man alle Mienen, Geberden und Züge sprechend nennen, weil sie immer einen Gemüthszustand begleiten und ausdrücken und, selbst wenn man sie als verschlossen, todt, stumm, nichtssagend bezeichnet, auf die Beschaffenheit des Innern hinweisen. Insbesondere nennt man dann

die schöne äußere oder sinnliche Form des Naiven Anmuth, des Edlen Grazie. Die Anmuth besteht in der unbewußten, natürlichen, gleichsam angebornen Leichtigkeit und Freiheit, womit die natürliche Geistesschönheit zur Erscheinung kommt, so wie in der schönen Beherrschung der unabsichtlichen Bewegungen. Weder die unwillkürlichen, noch die absichtlichen Bewegungen sind als solche schön, weil jene gar nicht durch den Geist, sondern nur durch die Naturnothwendigkeit, diese zwar durch ein geistiges Moment, nämlich den Zweck bestimmt und als solche zwar sprechend sind, aber nur die unmittelbare, materielle Seite der willkürlichen Bewegung bilden. Sie sind die unmittelbare Wirkung des Entschlusses und der Absicht, daher für die innere Schönheit des Geistes nicht bezeichnend, wie überhaupt das bloß Zweckmäßige erst durch die Form schön wird. Die geistige Schönheit äußert sich deßhalb vornehmlich in der formellen Seite der willkürlichen Bewegungen oder der unabsichtlichen, welche den absichtlichen erst die schöne Form verleihen, indem sie die Art und Weise bezeichnen, wie, im Unterschiede von der ungebildeten, gemeinen Natur, die schöne Persönlichkeit absichtliche Bewegungen, als z. B. die, einen Gegenstand zu überreichen, sich zu verbeugen u. dergl. ausführt. Hieraus geht hervor, daß die unwillkürlichen Bewegungen vom Geiste beherrscht sein und die absichtlichen die Schönheit der Seele zur Erscheinung bringen müssen. In der Anmuth geschieht dies unbewußt. Die äußere Erscheinung der naiven Persönlichkeit ist darum anmuthig. Ihre Mienen und Züge sind der Spiegel der unbewußten Geistesschönheit. Der Geist erscheint noch eingehüllt in die Natur und blickt gleichsam nur verstohlen aus ihr hervor, woher das Kindliche, Schelmische, Schalkhafte des naiven Aeußern. In gleicher Weise tragen ihre Geberden das Gepräge der natürlichen Freiheit und Leichtigkeit, womit der Geist sich durch den Körper hin bewegt, und dieser jenem folgt. Zugleich wird sich aber darin auch das

gehoben, den Unterleib durch das tiefe Athmen und den bangen Seufzer eingezogen sehen, welchen der klagende Mund ausstößt, so sind dies lauter unwillkürliche Bewegungen, welche die Gewalt des sinnlichen Affectes hervorbringt. Mit diesen verbinden sich nun aber auch willkürliche auf dem Antlitze, Züge des Unmuthes, des Vorwurfs über die unverdiente Strafe; in den Falten der Stirne die Kraft der mit dem körperlichen Schmerze ringenden Seele. Die willkürlichen Bewegungen nennen wir unabsichtliche, in so weit sie durch die moralische Empfindung und Stimmung, so wie durch den Grad der geselligen Bildung bestimmt sind, im Gegensatze gegen die absichtlichen, welche von der aus dem Willen hervorgehenden Absicht oder dem Zwecke geleitet werden. Will Jemand einen Andern höflich oder ehrerbietig begrüßen, so wird er sich verneigen, was eine absichtliche Bewegung wäre. Ob er dies nun unbeholfen oder gewandt, befangen oder unbefangen thut, das wird weniger von seiner Absicht, als von der augenblicklichen Stimmung, worin er sich gerade befindet, und der Bildungsstufe abhängen, welcher er angehört. Eben so bewegt sich beim Tanze Einer absichtlich in demselben Tacte und der vorgeschriebenen Weise, wie der Andere; aber unabsichtlich giebt jeder dabei seine Stimmung kund und den Grad, in welchem er seine Bewegungen zu beherrschen vermag. Der Eine tanzt anmuthig oder graziös und entfaltet beim Tanze die entsprechende Stimmung, die Freiheit und den Wechsel des geistigen Spiels; der Andre tanzt unbeholfen, steif, läßt seine zufällige Stimmung durchscheinen und äußert überhaupt allerhand Eigenheiten, Sonderbarkeiten und Angewohnheiten.

Im Allgemeinen kann man alle Mienen, Geberden und Züge sprechend nennen, weil sie immer einen Gemüthszustand begleiten und ausdrücken und, selbst wenn man sie als verschlossen, todt, stumm, nichtssagend bezeichnet, auf die Beschaffenheit des Innern hinweisen. Insbesondere nennt man dann

die schöne äußere oder sinnliche Form des Naiven Anmuth, des Edlen Grazie. Die Anmuth besteht in der unbewußten, natürlichen, gleichsam angebornen Leichtigkeit und Freiheit, womit die natürliche Geistesschönheit zur Erscheinung kommt, so wie in der schönen Beherrschung der unabsichtlichen Bewegungen. Weder die unwillkürlichen, noch die absichtlichen Bewegungen sind als solche schön, weil jene gar nicht durch den Geist, sondern nur durch die Naturnothwendigkeit, diese zwar durch ein geistiges Moment, nämlich den Zweck bestimmt und als solche zwar sprechend sind, aber nur die unmittelbare, materielle Seite der willkürlichen Bewegung bilden. Sie sind die unmittelbare Wirkung des Entschlusses und der Absicht, daher für die innere Schönheit des Geistes nicht bezeichnend, wie überhaupt das bloß Zweckmäßige erst durch die Form schön wird. Die geistige Schönheit äußert sich deßhalb vornehmlich in der formellen Seite der willkürlichen Bewegungen oder der unabsichtlichen, welche den absichtlichen erst die schöne Form verleihen, indem sie die Art und Weise bezeichnen, wie, im Unterschiede von der ungebildeten, gemeinen Natur, die schöne Persönlichkeit absichtliche Bewegungen, als z. B. die, einen Gegenstand zu überreichen, sich zu verbeugen u. dergl. ausführt. Hieraus geht hervor, daß die unwillkürlichen Bewegungen vom Geiste beherrscht sein und die absichtlichen die Schönheit der Seele zur Erscheinung bringen müssen. In der Anmuth geschieht dies unbewußt. Die äußere Erscheinung der naiven Persönlichkeit ist darum anmuthig. Ihre Mienen und Züge sind der Spiegel der unbewußten Geistesschönheit. Der Geist erscheint noch eingehüllt in die Natur und blickt gleichsam nur verstohlen aus ihr hervor, woher das Kindliche, Schelmische, Schalkhafte des naiven Aeußern. In gleicher Weise tragen ihre Geberden das Gepräge der natürlichen Freiheit und Leichtigkeit, womit der Geist sich durch den Körper hin bewegt, und dieser jenem folgt. Zugleich wird sich aber darin auch das

natürliche Anſtandsgefühl und der angeborne Seelenadel, welcher die naive Geiſtesſchönheit auszeichnet, offenbaren. So finden ſich auf dem Lande die beſten Tänzer und Tänzerinnen, und in den Nationaltänzen der verſchiedenen Kulturvölker, welche aus dem natürlichen, unbewußten Spiele des geiſtigen Lebens hervorgehen und die Stimmungen und Gefühle des Innern ausdrücken, entfaltet ſich die größte Schönheit und Anmuth. Indeſſen iſt zur Anmuth nicht bloß die Naivität des natürlichen Weſens, ſondern auch die ſittliche Schönheit des Innern erforderlich. So können wohl die Geberden der Kinder und ſolcher Naturen, wie Sancho Panſa, naiv ſein, ohne dabei Anmuth zu zeigen, während z. B. über die äußere Erſcheinung einer ſittlich-ſchönen, naiven Weiblichkeit der ganze Zauber der holdſeligſten Anmuth ausgegoſſen iſt.

Die Grazie, welche zur vollendeten Erſcheinung der ſelbſtbewußten Geiſtesſchönheit gehört, unterſcheidet ſich nur dadurch von der Anmuth, daß jene Beherrſchung der unabſichtlichen Bewegungen, jene Freiheit und Leichtigkeit durch das Selbſtbewußtſein und die conventionellen Regeln der geſelligen Bildung vermittelt und gleichſam zur andern Natur geworden iſt. Sie darf daher auch nicht als angelernt und erkünſtelt oder affectirt vortreten. Sonſt würde ſie zur ſog. Tanzmeiſtergrazie und Ziererei. Eben ſo muß ſie ſich leicht und ungezwungen entwickeln. So lange die Trägheit des Körpers dem freien Spiele der Bewegung noch Widerſtand leiſtet, iſt jene geiſtige Durchbildung der natürlichen Erſcheinung noch nicht vollkommen und die Grazie ſteif und gezwungen. Weil im Gebiete des Edlen nur die Freiheit und Kraft des Selbſtbewußtſeins und Willens die ſinnliche Erſcheinung bewegt und leitet, ſo kann der unſittliche und der ſittliche Geiſt Grazie entfalten, ſobald nur die Stärke der Vernunft und des Willens die Natur dem Geiſte und den Geſetzen des Anſtandes unterwirft. Der Böſe kann wie der Gute geiſtreiche und edle Züge

haben, in welchen ſich der innere Gehalt des Gedankens, der Reichthum des Geiſtes und die Kraft des Willens äußern; am edelſten ſind freilich die Züge, in welchen ſich dabei noch der Adel einer ſchönen Geſinnung kund giebt. Der durchtriebenſte Böſewicht kann das feinſte und edelſte Benehmen zeigen, gleich der geſchmeidigen Schlange, die ſich in ſchönen Formen windet und unter der glänzendſten Oberfläche das Gift verbirgt. In dieſer Weiſe haben wir uns z. B. Mephiſtopheles in Göthe's Fauſt, Lord Lilburne in Bulwer's Nacht und Morgen vorzuſtellen.

Im Gegenſatze zur Anmuth und Grazie ſteht das Gemeine, Rohe und Niedrige. Gemein ſind Mienen, Züge und Geberden, wenn nicht das Schönheitsgefühl der Erſcheinung das Gepräge der geiſtigen Freiheit und Leichtigkeit giebt, ſondern die gemeine Natur die Bewegungen beherrſcht. Rohe Mienen, Züge und Geberden tragen nur den Schein der geiſtloſen Natur und werden niedrig, im Falle ſie zugleich den Ausdruck des Unanſtändigen und Unſittlichen haben. Das Naive iſt in ſeinem Benehmen roh, wenn es unbewußt; das Edle niedrig, wenn es mit Bewußtſein die Regeln des Anſtandes verletzt und nur dem unmittelbaren thieriſchen Triebe folgt. Die Anmuth und Grazie iſt beſonders dem weiblichen Geſchlechte eigen. Denn dieſes beſitzt eine größere Biegſamkeit als die feſtere Conſtitution des Mannes. Es iſt mehr im Stand, alle Eindrücke aufzunehmen und wieder verſchwinden zu laſſen als der männliche Charakter, deſſen Wille, Empfindungen, Affecte und Leidenſchaften heftiger und einſeitiger ſind.

Die Schönheit der äußern Erſcheinung des Erhabenen heißt Würde. Sie zeigt ſich in der Herrſchaft über die unwillkürlichen Bewegungen und die Gewalt der Affecte. Die unwillkürlichen Bewegungen treten im gewöhnlichen, ungeſtörten Lebenszuſtande nicht ſo hervor, daß ſie eine

besondere Ueberwindung nöthig machten. Ihre Beherrschung ist daher in Bezug auf das Naive und Edle als der Geistesschönheit im normalen Zustand in der Anmuth und Grazie unmittelbar enthalten. Anders ist es bei der Geistesschönheit in der Bewegung des Conflicts, also zunächst im Erhabenen, wo die Natur durch die Gewalt sinnlicher Affecte und Leidenschaften gereizt wird, sich in unwillkürlichen Bewegungen zu äußern. Hier ist die Hauptforderung für den schönen Ausdruck des Geistes, daß die Erhabenheit des vernünftigen Willens sich in der Selbstbeherrschung offenbare, welche der freie Geist dem Naturtrieb und allem Endlichen gegenüber an den Tag legt. So läßt die ruhige Erhabenheit, wie die bewegte, Würde zu. Wo die Würde an das ästhetisch Furchtbare grenzt, wird sie zur Hoheit, und als der Ausdruck einer unendlichen Erhabenheit über alles Endliche zur Majestät. Feierlich sind Mienen und Geberden, wenn sie die Erhabenheit des Gegenstandes anzeigen oder ausdrücken, welchen das Subject durch eine erhabene Darstellung ehrt. Die Feierlichkeit besteht also besonders in der langsamen, gleichmäßigen Bewegung und der ernsten, würdigen Haltung, welche erhabene Gefühle, Reden und Handlungen begleiten. Ein Beispiel der Würde des Benehmens giebt Gräfin Terzky in Schiller's Wallenstein, Act V., Scene 12. Hoheit umgiebt die Erscheinung des Belvederischen Apoll, des jugendlichen Gottes, welcher als gebietender Herrscher mit Würde einherschreitet. In majestätischer Würde thront der Olympische Zeus mit den ambrosischen Locken, der mit dem Winke seiner Braunen den Olymp erschüttert. Feierlich ist z. B. in Schiller's Maria Stuart der 6. und 7. Auftritt im fünften Aufzuge, wo Maria sich zum letzten Gang vorbereitet und im Begriff ist, mit dem Tod ihre Schuld zu sühnen.

Eine falſche und affectirte Würde und eine Feierlichkeit am unrechten Orte, welche nur aus dem unnützen Streben entſteht, ſich wichtig zu machen, heißt Gravität und entſpricht der zweckwidrigen, geſuchten Erhabenheit des ſprachlichen Ausdruckes, welchen man Salbung nennt. Die Gravität iſt eine komiſche Würde. Weil nämlich die Würde der Ausdruck eines möglichen oder wirklichen geiſtigen Widerſtandes gegen die Gewalt der Affecte iſt, ſo erſcheint ſie da, wo man an eine ſolche Gewalt nicht denken kann, komiſch, und man lacht über den, welcher bei den gleichgültigſten Zweckbeſtrebungen einen bedeutenden Kraftaufwand, eine erhabene Würde und Feierlichkeit zur Schau trägt und ſich über die geringfügigſten Dinge mit Salbung ausſpricht. Da ſich die Freiheit des Willens und Gemüthes vornehmlich im Leiden und in ſolchen Zuſtänden offenbart, welche jene Freiheit hemmen und den Widerſtand des Willens nöthig machen, ſo hat auch die Würde mit ihren Abſtufungen mehr Spielraum im Leiden, als im freien, ungehemmten Handeln, in welchem ſich mehr die Anmuth und Grazie entfalten können. Die Würde entſpricht demnach mehr leidenden, die Anmuth und Grazie mehr thätigen Zuſtänden, und Schiller (Band XI. S. 383) ſagt daher ſehr treffend in dieſer Beziehung: „man fordert Anmuth von Dem, der verpflichtet, und Würde von Dem, der verpflichtet wird. Der Erſte ſoll, um ſich eines kränkenden Vortheils über den Andern zu begeben, die Handlung ſeines unintereſſirten Entſchluſſes durch den Antheil, den er die Neigung daran nehmen läßt, zu einer affectionirten Handlung herunterſetzen und ſich dadurch den Schein des gewinnenden Theils geben. Der Andere ſoll, um durch die Abhängigkeit, in die er tritt, die Menſchheit (deren heiliges Palladium Freiheit iſt) nicht in ſeiner Perſon zu entehren, das bloße Zufahren

des Triebes zu einer Handlung seines Willens erheben und auf diese Art', indem er eine Gunst empfängt, eine erzeigen. Man muß einen Fehler mit Anmuth rügen und mit Würde bekennen. Kehrt man es um, so wird es das Ansehen haben, als ob der eine Theil seinen Vortheil zu sehr, der andere seinen Nachtheil zu wenig empfände. Will der Starke geliebt sein, so mag er seine Ueberlegenheit durch Grazie mildern. Will der Schwache geachtet sein, so mag er seiner Unmacht durch Würde aufhelfen."

In so fern die Würde vorzugsweise in der Beherrschung der unwillkürlichen, Anmuth und Grazie in der Freiheit und Leichtigkeit der unabsichtlichen Bewegungen bestehen, beide also eine verschiedene Beziehung haben, so vereinigen sie sich oft im Menschen; und aus ihrer Verbindung läßt sich dann erst recht ersehen, ob jede der wahre Ausdruck des Innern ist. Die Anmuth bewahrt dann die Würde vor der Gefahr, als Kälte, Unempfindlichkeit und Härte des Gemüthes aufgefaßt zu werden; die Würde dagegen benimmt der Anmuth allen Anschein von Weichlichkeit. So verbindet Niobe bei ihrem namenlosen Jammer, bei der schmerzlichsten Aufregung des Gemüthes in Mienen und Bewegungen mit der Würde, welche den höchsten Seelenadel, die erhabenste Fassung im Leiden offenbart, die Sitte und Anmuth der edelsten Weiblichkeit. Auch in den meisten griechischen Götterbildern, selbst den Darstellungen weiblicher Gottheiten, einer Venus, Diana u. A. findet sich Anmuth und Grazie mit Würde und Hoheit vereint.

Die komischen Mienen und Bewegungen können sowohl anmuthig und graziös sein, was besonders dem Ironischen entspricht, als gemein und niedrig, wie im Burlesken, oder wild und verzerrt, wie im Grotesk-Komischen. Die komische Auffassung verwischt hier den

häßlichen Eindruck gemeiner, überhaupt unschöner Mienen und Geberden. Auch die Würde, als Ausdruck des Erhabenen, kommt im Komischen vor, aber als komische Würde, d. h. als Gravität, falsche Feierlichkeit u. dergl.

In der Anmuth und Grazie erscheinen Geist und Natur in unbewußter oder bewußter Harmonie, in beiden tritt die geistige Schönheit zugleich als schöne Sinnlichkeit auf; deßhalb wirken sie auch sinnlich; allein nicht in der Bedeutung einer gemeinen, physischen Begierde. Unser Gemüth, als die unmittelbare Einheit von Natur und Geist, wird zu ihnen hingezogen; sie erwecken Wohlwollen, Zuneigung und Liebe; daher kann auch die anmuthige Persönlichkeit insbesondere liebenswürdig genannt werden. Ihr Eindruck und ihre Einwirkung auf das Gemüth ist nun entweder mehr beruhigend und die Bewegung des Gemüthes mäßigend, oder sie wirken belebend, anregend oder gar hinreißend auf dasselbe. In letzterem Fall erhalten sie das Prädicat des Reizenden und des Bezaubernden, welches den höchsten Grad von Liebreiz bezeichnet. Auch der ästhetische Eindruck der Würde in ihren verschiedenen Abstufungen ist ein verschiedener. Weil sich in ihr nicht so, wie in der Anmuth und Grazie, die mit dem Geist in Harmonie stehende Natur, sondern der Geist in seiner Herrschaft über die Natur äußert, und jener in der Erscheinung überwiegend über diese hervortritt, so ist auch ihr Eindruck mehr geistiger und moralischer Art. Sie imponirt, erregt Achtung, Staunen, Bewunderung, Ehrfurcht, ja selbst ästhetische Furcht und Schrecken.

B. Das Naturschöne.

a. Der Begriff des Naturschönen im Allgemeinen hängt von der Betrachtungsweise des Men-

schen ab. Die Natur ist nur Das, was der menschliche Geist aus ihr macht oder wofür er sie auffaßt. Denn da sie ihrer nicht bewußt, sondern nur ein Gegenstand oder reines Object ist, so wäre sie nicht einmal wirklich Object, wenn sie nicht für ein Subject, d. h. für den Menschen da wäre, welcher sie anschaut und begreift. Daher sind alle ästhetischen Prädicate, welche ihren Gestalten und Erscheinungen gegeben werden, nicht objectiver Art, oder ihr als solcher eigenthümlich, sondern subjectiv, oder vom menschlichen Geiste erzeugt und nach seinem Ermessen auf sie übertragen.

An sich giebt es in der Natur nicht etwa schöne Gestalten neben häßlichen; vielmehr jede Naturgestalt, mag sie nun schön oder häßlich genannt werden, ist mit allen den einzelnen Merkmalen und Zuständen, welche ihre eigenthümliche, von allen andern Naturgestalten unterschiedene Individualität ausmachen, schön, wenn man sie als ein nothwendiges Glied in der Harmonie des Weltganzen betrachtet, in welcher sie ganz an ihrer rechten Stelle und vollkommen Das ist, was sie den Absichten Gottes nach sein soll. Häßlich ist sie nur, in so fern sie für die endliche Anschauung außer ihrem nothwendigen Zusammenhang als ein aus dem Ganzen losgerissenes Glied und im Nacheinander ihrer Zustände erscheint. Könnte der Mensch einen Blick in das Ewige thun, so würde er sich überzeugen, daß alle Naturgestalten schön sind. Was der Verstand an denselben als unwesentlich und zufällig betrachtet, würde er für eben so nothwendig erkennen, als Das, was man gewöhnlich als das Wesentliche hervorhebt. Alle die einzelnen Eigenschaften einer bestimmten Naturgestalt, welche sich so weit specialisiren lassen, daß sie nur noch als untheilbare, nur ihr und keiner andern angehörige Qualitäten erscheinen, und alle die verschiedenen Zu-

stände, in welchen sie im Wechsel der Zeit erscheint, würde er zu einer schönen, harmonisch abgerundeten Figur vereinigt sehen und diese, als ihrer Stelle im Universum durchaus entsprechend, schön finden. Bei unserer mangelhaften zeitlichen Betrachtung dagegen dürfen wir selbst eine solche Naturgestalt nicht wahrhaft schön nennen, welche der Verstand als solche bezeichnet, weil er einige allgemeine Merkmale, den sogenannten Gattungsbegriff, in derselben verwirklicht findet; denn immer werden sich mit den wesentlichen und schönen Eigenschaften minder schöne und zufällige verbinden, welche die Schönheit stören; in der Reihe von Zuständen, in welchen diese Gestalt erscheint, werden manche enthalten sein, welche häßlich zu nennen sind, obgleich sie doch auch einen Theil des schönen Gegenstandes bilden. So z. B. hört ein schönes Pferd in einer häßlichen Stellung auf, schön zu sein, obwohl auch diese zu dem Kreis von Lebenszuständen desselben gehört.

Eben so wenig kommen der Natur an sich Prädicate des geistigen Lebens, wie naiv, edel, erhaben u. dergl. zu, weil sie kein Bewußtsein hat und auch der Eindruck, welchen sie auf uns macht, nicht von der Natur an und für sich abhängt, sondern von der geistigen Anschauung und Stimmung des Menschen, und der Art und Weise, wie er hienach die Natur auf Geist und Gemüth einwirken läßt. Dem Heitern erscheinen oft dieselben Gestalten und Erscheinungen heiter, welche dem Betrübten trübe vorkommen; der Eine nennt erhaben, was einem Andern fast das Gegentheil ist u. s. w. Die ästhetischen Begriffe, welche die verschiedenen Seiten des Naturschönen bezeichnen, sind daher nicht als objective, der Natur an sich zukommende, sondern als subjective, vom menschlichen Geiste willkürlich erzeugte Kategorien zu betrachten, unter welchen er die einzelnen Gestalten und Erscheinungen der

schen ab. Die Natur ist nur Das, was der menschliche Geist aus ihr macht oder wofür er sie auffaßt. Denn da sie ihrer nicht bewußt, sondern nur ein Gegenstand oder reines Object ist, so wäre sie nicht einmal wirklich Object, wenn sie nicht für ein Subject, d. h. für den Menschen da wäre, welcher sie anschaut und begreift. Daher sind alle ästhetischen Prädicate, welche ihren Gestalten und Erscheinungen gegeben werden, nicht objectiver Art, oder ihr als solcher eigenthümlich, sondern subjectiv, oder vom menschlichen Geiste erzeugt und nach seinem Ermessen auf sie übertragen.

An sich giebt es in der Natur nicht etwa schöne Gestalten neben häßlichen; vielmehr jede Naturgestalt, mag sie nun schön oder häßlich genannt werden, ist mit allen den einzelnen Merkmalen und Zuständen, welche ihre eigenthümliche, von allen andern Naturgestalten unterschiedene Individualität ausmachen, schön, wenn man sie als ein nothwendiges Glied in der Harmonie des Weltganzen betrachtet, in welcher sie ganz an ihrer rechten Stelle und vollkommen Das ist, was sie den Absichten Gottes nach sein soll. Häßlich ist sie nur, in so fern sie für die endliche Anschauung außer ihrem nothwendigen Zusammenhang als ein aus dem Ganzen losgerissenes Glied und im Nacheinander ihrer Zustände erscheint. Könnte der Mensch einen Blick in das Ewige thun, so würde er sich überzeugen, daß alle Naturgestalten schön sind. Was der Verstand an denselben als unwesentlich und zufällig betrachtet, würde er für eben so nothwendig erkennen, als Das, was man gewöhnlich als das Wesentliche hervorhebt. Alle die einzelnen Eigenschaften einer bestimmten Naturgestalt, welche sich so weit specialisiren lassen, daß sie nur noch als untheilbare, nur ihr und keiner andern angehörige Qualitäten erscheinen, und alle die verschiedenen Zu-

stände, in welchen sie im Wechsel der Zeit erscheint, würde er zu einer schönen, harmonisch abgerundeten Figur vereinigt sehen und diese, als ihrer Stelle im Universum durchaus entsprechend, schön finden. Bei unserer mangelhaften zeitlichen Betrachtung dagegen dürfen wir selbst eine solche Naturgestalt nicht wahrhaft schön nennen, welche der Verstand als solche bezeichnet, weil er einige allgemeine Merkmale, den sogenannten Gattungsbegriff, in derselben verwirklicht findet; denn immer werden sich mit den wesentlichen und schönen Eigenschaften minder schöne und zufällige verbinden, welche die Schönheit stören; in der Reihe von Zuständen, in welchen diese Gestalt erscheint, werden manche enthalten sein, welche häßlich zu nennen sind, obgleich sie doch auch einen Theil des schönen Gegenstandes bilden. So z. B. hört ein schönes Pferd in einer häßlichen Stellung auf, schön zu sein, obwohl auch diese zu dem Kreis von Lebenszuständen desselben gehört.

Eben so wenig kommen der Natur an sich Prädicate des geistigen Lebens, wie naiv, edel, erhaben u. dergl. zu, weil sie kein Bewußtsein hat und auch der Eindruck, welchen sie auf uns macht, nicht von der Natur an und für sich abhängt, sondern von der geistigen Anschauung und Stimmung des Menschen, und der Art und Weise, wie er hienach die Natur auf Geist und Gemüth einwirken läßt. Dem Heitern erscheinen oft dieselben Gestalten und Erscheinungen heiter, welche dem Betrübten trübe vorkommen; der Eine nennt erhaben, was einem Andern fast das Gegentheil ist u. s. w. Die ästhetischen Begriffe, welche die verschiedenen Seiten des Naturschönen bezeichnen, sind daher nicht als objective, der Natur an sich zukommende, sondern als subjective, vom menschlichen Geiste willkürlich erzeugte Kategorien zu betrachten, unter welchen er die einzelnen Gestalten und Erscheinungen der

Natur ordnet. Sie lassen sich in zwei Klassen eintheilen. Zum Theil sind sie von dem Gebiete des Geistig-Schönen auf die Natur übertragen, wie die Begriffe edel, erhaben u. dergl., oder von der Stimmung und Ansicht des Anschauenden und dem dadurch bedingten Eindruck abhängig, wie die Prädicate malerisch, lebendig, lieblich u. dergl., theils bildet sie der Verstand. Er hält in dem Chaos der wechselnden Erscheinungen das Bleibende fest. Er sondert, ordnet und gliedert die bunte Mannichfaltigkeit und bildet aus den bleibenden Merkmalen, welche einer Reihe von Naturgestalten gemeinschaftlich sind, allgemeine Begriffe oder Kategorien, sogenannte Gattungsbegriffe.

Hienach läßt sich zunächst der allgemeine Begriff des Naturschönen bestimmen. Der Verstand nennt eine Naturgestalt schön, in welcher sich der Gattungsbegriff verwirklicht findet, welchen er aus den zufälligen individuellen Merkmalen der im Entstehen und Vergehen, im Wandel und Wechsel befindlichen Gestalten bildete und als das Bleibende im Werden, als das Wesentliche im Unwesentlichen und Zufälligen feststellte; häßlich ist ihm die Gestalt, in welcher jener Gattungsbegriff unvollkommen und mangelhaft realisirt ist, in welcher die zufälligen, individuellen, d. h. die nicht der Gattung, sondern nur ihr eigenthümlichen Merkmale die wesentlichen, allgemeinen, welche in ihrem Begriff enthalten sind, überwiegen. Demzufolge ist auch innerhalb einer niedern Art und Gattung eine Gestaltung nicht nur schön, wenn die charakteristischen Gattungsmerkmale in ihr vollkommen durchgebildet sind, sondern auch schöner, als unvollkommene und mangelhafte Exemplare einer höhern Gattung. Ein stattlicher, völlig ausgebildeter Baum ist schöner, als ein verkrüppeltes Thier. Ferner ist wieder eine Art und Gattung von Naturkörpern, in welcher das organische oder unorganische

Leben vollkommen hervortritt, schöner, als eine solche, wo dies weniger der Fall ist. Im Allgemeinen aber wird die Schönheit der Gattungen um so größer, je mehr sie sich der menschlichen Bildung nähern, d. h. je mehr ihre Form den Schein geistigen Wesens an sich trägt. Denn das höchste Ziel des Naturlebens ist die Menschengestalt selbst, sie allein kündigt sich im Ganzen und in ihren einzelnen Theilen, in Haltung, Gang, in den Verhältnissen des Körpers, in der Form des Kopfes, in Augen, Stirne, Mund u. s. w. als Organ des selbstbewußten Geistes an und ist somit ganz vom geistigen Leben durchdrungen. Daher haben schon die Griechen hauptsächlich danach gestrebt, in ihren Statuen ganz das Geistige herauszubilden und zur sinnlichen Anschauung zu bringen. In diesem Sinne sagt z. B. Anakreon dem Maler, der ihm das Bild seines Freundes Bathyll ausführen sollte:

„Trotzend sei sein schwarzes Auge,
Doch durch Freundlichkeit gemildert,
Jenes nimm vom Mars und dieses
Von der holden Aphrodite,
Daß, wenn jenes Furcht erwecket,
Dieses Hoffnung übrig lasse.
Gieb der Rosenwange weichen
Flaum gleich einem Quittenapfel
Und, so viel dir immer möglich,
Röthe, die von Scham entstehet;
Von den Lippen weiß ich selbst nicht,
Wie du sie mir malen könntest —
Aeußerst zart; auch schweigend rede
Hier dein Wachs, wie Pytho selber; u. s. w.

Deßhalb ist unter allen Menschenracen die kaukasische am schönsten, weil sie das vollkommenste Organ des Geistes ist; und wieder innerhalb ihrer Grenzen steht die Gestalt am höchsten, in welcher sich die geistige und sitt-

liche Schönheit mit vollendeter Körperschönheit verbindet, ein Ideal, welches die Kunst in den antiken Göttergestalten und in noch höherer Vollendung in der Darstellung Christi und der Jungfrau Maria verwirklicht hat.

Eine Naturgestalt, in welcher sich der Gattungsbegriff nur mangelhaft und unvollkommen darstellt, ist im Allgemeinen häßlich. Erscheint sie aber durch Ueberladung oder Mangel, Mißbildung, Unregelmäßigkeit und Verschrobenheit einzelner Theile ganz verzerrt, verzwickt, verdreht, kurz völlig abnorm, so wird sie insbesondere barokk genannt, nach dem italienischen Worte barocco, welches das Schiefrunde, Verschrobene, überhaupt das vom Regelmäßigen Abweichende bedeutet. Bizarr heißen abweichende, durchaus unregelmäßige Formen, ungewöhnliche, auffallende, überladene oder verdrehte und verzerrte Bildungen und Bewegungen, in so fern sie als das Resultat einer zufälligen Laune und Willkür von Seiten der Naturgestalt selbst oder der allgemeinen Naturkraft betrachtet werden, welche ein so seltsames Spiel hervorbrachte. In dem Sinne können wir eine verzerrte Gesichtsbildung, das Karrikirte des Körpers, Höcker, Stottern, Hinken u. dergl. als bizarr bezeichnen, wenn wir uns vorstellen, nicht die Natur habe diese sonderbare, abnorme Bildung gegeben, sondern die Willkür des Menschen habe sie so gewählt. Auch die Bildung und die Bewegungen mancher Thiere, z. B. der Affen, lassen sich bizarr nennen, wenn man sie mit dem Menschen vergleicht und ihnen menschlichen Verstand unterschiebt, oder wenn man das Bizarre ihrer Erscheinung einer zufälligen Laune der Naturkraft zuschreibt, die zur Abwechselung auch solche Wunderlichkeiten hervorrief. Dem Barokken und Bizarren ist das Groteske verwandt. Man giebt dieses Prädicat solchen Naturbildungen, in welchen ganz heterogene oder verschiedenartige

Elemente so mit einander verbunden sind, daß sie weniger das Ansehen von Erzeugnissen der Natur, als von Producten der Laune und Willkür der Phantasie haben. Alle Zwittergattungen, in denen verschiedene Naturreiche oder Gattungen, Thier- und Pflanzenreich, die Gattung der Säugethiere und Vögel u. s. w. in einander fließen, sind grotesk, z. B. das Schnabelthier, die Fledermaus, der Vampyr, der fliegende Fisch u. a. m. Auch unorganische Bildungen, z. B. Gebirgsformen, die wie Ruinen aussehen und worin Kunst und Natur zusammengeflossen scheinen, erhalten diese Bezeichnung. Endlich werden solche Bewegungen des Körpers grotesk genannt, in welchen wie beim Grotesktänzer das normale, harmonische Verhältniß der Glieder auf unnatürliche und willkürliche Art aufgelöst erscheint.

b. Eine andere Reihe von Begriffen bezieht sich auf die Einheit und Mannichfaltigkeit in der Natur. Dahin gehören vornehmlich die Prädicate, welche die regelmäßige und harmonische Form, Stellung, Verbindung und Ordnung der Naturgestalten bezeichnen. Die nächste Form ist die der Regelmäßigkeit im engern Sinne, d. h. die Gleichheit, Einförmigkeit und Wiederholung ein und derselben Gestalt, welche die äußere Einheit des Naturkörpers bildet. Ein Krystall in Würfelform ist regelmäßig, weil er auf allen Seiten gleich große Linien, Flächen und Winkel hat. Bei dem Tone besteht die Regelmäßigkeit und Gleichförmigkeit in der Reinheit desselben, bei dem Licht und der Farbe in der Durchsichtigkeit der Körper und Reinheit der Farbe. Da jedoch die Natur im Ganzen und Einzelnen eine harmonische Verbindung verschiedener Formen ist, so kommt zu der einförmigen Gleichheit auch die Ungleichheit, so daß an sich ungleiche Formen in ein Verhältniß der Regelmäßigkeit zu einander treten.

Die gleichmäßige Verbindung gegen einander ungleicher Gestaltungen nennt man nun bei neben einander liegenden Formen Symmetrie, in Bezug auf das Nacheinander und die Bewegung Eurhythmie, Rhythmus oder auch wohl Gesetzmäßigkeit. So zeigt sich Symmetrie in der Zahl, Stellung und Gestalt der Blätter und Blüthen einer Pflanze, so wie einzelner Theile des menschlichen Körpers, der Augen, Ohren, Zähne, Lippen und Arme. Ein bestimmter Rhythmus liegt in der Bewegung eines Pferdes in Schritt, Trab, Galopp ꝛc., indem sich verschiedene Bewegungen zu einer Einheit verbinden, welche sich in gleicher Weise wiederholt. Eben so offenbart sich eine bestimmte Gesetzmäßigkeit in der Bewegung der Himmelskörper, der Töne u. dergl. Auch das Unregelmäßige als solches, welches an sich als disharmonisch häßlich ist und einen unbefriedigenden Eindruck macht, kann befriedigend wirken, wenn es durch das Gegengewicht der subjectiven Auffassung von Seiten des Anschauenden oder auch durch das dem unregelmäßigen Körper inwohnende Seelenleben zurückgedrängt oder aufgehoben wird. Die Wellenlinie ist an sich unregelmäßig, weil sich die eine Seite anders schwingt als die andere. Dennoch befriedigt sie an und für sich das Schönheitsgefühl und macht einen schönen, harmonischen Eindruck, weil sie in leichter Schwingung sich selbst zu tragen scheint. Auch kann eine ganz unregelmäßige und an sich häßliche Gesichtsbildung Wohlgefallen erregen, wenn sie durch das Hervortreten eines schönen geistigen oder sittlichen Ausdrucks veredelt ist.

Das Unregelmäßige ohne die wirkliche oder gedachte Versöhnung und Ausgleichung der in ihm enthaltenen Disharmonie ist als reine Ungleichheit, als unaufgelöster Widerspruch unschön. In Verbindung und Einstimmung

mit dem Regelmäßigen dagegen bildet es die Harmonie als die Einheit mannichfaltiger und entgegengesetzter Gestaltungen. Das Mannichfaltige, dessen Einheit nicht völlig ausgedrückt, sondern nur angedeutet ist, indem der Schein des Unbegrenzten, Unendlichen, oder auch des im Hintergrunde Versteckten hinzutritt, wird romantisch genannt. Wie das Eigenthümliche der romantischen Kunst darin besteht, daß sie in allen ihren Darstellungen das Unendliche als die eigentliche Einheit und den wahren Abschluß aller endlichen Mannichfaltigkeit, Zersplitterung und Disharmonie bezeichnet und dasselbe, weil es in der endlichen Form nicht ganz ausgedrückt werden kann, nur andeutet, nur ahnen läßt und die Sehnsucht danach rege macht, — so ist das Naturschöne dann romantisch, wenn es seine Mannichfaltigkeit nicht vollkommen in sich abgerundet erscheinen läßt, sondern die Einheit und den Abschluß derselben vielmehr der Phantasie des Beschauers überläßt und sie auffordert, über die Grenzen des vorliegenden Mannichfaltigen hinauszuschweifen, um es in die Harmonie des Unendlichen aufzulösen. Eine Gegend, welche wir als ein Ganzes vollständig und vollkommen deutlich übersehen, ist nicht romantisch, wohl aber eine solche, deren mannichfaltige und wechselnde Formen wir an sich oder etwa in Folge von Nebel, Mondlicht, überhaupt wegen einer unbestimmten gebrochenen Beleuchtung nicht ganz überschauen, sondern nur so, daß wir uns im Hintergrunde noch Manches versteckt denken und unser geistiges Auge zur weiteren Ausführung und Vervollständigung des Bildes die wirklichen Grenzen zu überschreiten genöthigt ist. Daher ist auch eine romantische Gegend von allen Seiten neu und wechselnd; von jedem Punkt aus bringt die Phantasie eine neue Einheit in das Mannichfaltige und läßt das Ganze in anderer Form

erſcheinen. Auch die eilenden Wolken und die vielgeſtaltigen Wogen des Oceans ſind romantiſch. Sie ziehen endlos in weite Fernen und das Auge folgt ihrem geheimnißvollen Zug und trägt die Phantaſie in das Reich des Unendlichen hinüber. Das menſchliche Antlitz als der Spiegel des innern Lebens erhält beſonders durch den Blick den Ausdruck des Romantiſchen. Denn das Auge iſt die Einheit der mannichfaltigen Linien, Züge und Organe des Geſichts. Jedoch kann nicht ein offenes, heiteres Antlitz, welches, wie das der antiken Göttergeſtalten, vollſtändig die Idee ausſpricht, deren Ausdruck es ſein ſoll, romantiſch genannt werden; wohl aber hat die chriſtliche Kunſt der Madonna den Ausdruck des Romantiſchen gegeben. Ihr Auge ſtrahlt zwar im Glanz unendlicher Seligkeit und verbreitet über alle Züge den Schein himmliſcher Verklärung; aber es ſpricht nicht ganz die Idee aus, welche ihr Inneres erfüllt, es enthüllt nicht das Jenſeitige ſelbſt, ſondern offenbart nur die Ahnung des Göttlichen und erweckt die Sehnſucht, uns in die Tiefe dieſer nicht enthüllten Unendlichkeit zu verſenken. — Wenn ſich eine rein harmoniſche oder eine romantiſche Naturgeſtaltung, z. B. eine Landſchaft, eine Gruppe von Bäumen, Thieren u. dergl. unter künſtleriſchen Verhältniſſen, d. h. unter ſolcher Beleuchtung, Beziehung, Umgebung u. ſ. w. darſtellt, daß ſie an und für ſich ſchon das Gepräge des Kunſtſchönen hat und geeignet iſt, gerade ſo, wie ſie vorliegt, vom Künſtler nachgebildet zu werden, ſo nennt man ſie pittoresk oder maleriſch.

c. Die Stimmung und perſönliche Anſicht des Betrachtenden giebt der Natur auch den Schein des Geiſtig-Schönen. Die Begriffe naiv, edel, komiſch, erhaben, anmuthig, reizend u. a. können der Natur beigelegt werden, wenn ſie in ihren Geſtalten an dieſe

Eigenschaften der Geistesschönheit erinnert und wir sie mit dem Menschen vergleichen oder ihr eine bewußte geistige Grundlage oder Ursache unterschieben; daher wir uns auch z. B. mit Thieren wohl im Scherze unterhalten, als verständen sie uns. So finden wir oft das Wesen von Hunden naiv, nennen das Roß und den Löwen edle Thiere und legen ihnen selbst die Prädicate moralischer Eigenschaften, Treue, Stolz, Muth u. dergl. bei. Man nennt häufig die Geberden von Hunden und besonders von Affen komisch, possirlich, drollig, wenn sie wie der Mensch zu denken und zu handeln scheinen und so gewissermaßen als dessen Karrikatur zu betrachten sind. „Wißt ihr nicht," sagt Fischart, „das Stücklein von jenem Philosophen, der sich ob eines Affen Possen gesund lachte? Er sah nämlich, wie Märten den Doctormantel und das Barett vom Nagel nahm und sich so ordentlich wie der beste Dorfscherer geberdete. Und gewiß," fügt er hinzu, „ein Affe im Doctormantel sieht lächerlich aus: ich hab's erfahren."

In diesem Sinne kommt der Natur auch Erhabenheit zu, in so fern sie als der Abglanz der Unendlichkeit Gottes aufgefaßt wird oder dieser durch die Natur hin in Form eines sinnlich Unendlichen und Absoluten uns entgegenzutreten scheint. Dies ist aber bei allen den Naturerscheinungen der Fall, welche den Schein des Unbegrenzten haben. Da im Grunde genommen Nichts in der Natur erhaben ist, sondern nur dem Geiste und zuhöchst Gott wahrhafte Erhabenheit zugeschrieben werden kann, so muß der erhabene Naturgegenstand noch mehr als das geistig Erhabene den Schein des Dunklen haben. Er darf weder ganz unklar, noch zu deutlich gegliedert und gemein verständlich sein. In letzterem Falle würde er nicht als ein erhabenes Ganzes erscheinen, sondern als

ein äußerliches Zusammensein einzelner Theile und Momente, von welchen jedes für sich besteht. Auch das Unerwartete und die Bewegung ist mit dem Naturerhabenen verbunden, indem es in seiner Erscheinung, so wie in seinen möglichen oder wirklichen Aeußerungen überwältigend auf unsere Fassungs- und Thatkraft einwirkt und beide zu überschreiten scheint. Dies geschieht plötzlich und ohne daß wir darauf vorbereitet sind, oder unerwartet in dem Sinne, daß es entweder plötzlich seine Kraft äußern kann, oder auch nur allmählig, unvermerkt fortschreitend an Ausdehnung und Kraft immer zunimmt. Unter denselben Beziehungen auf unser Widerstandsvermögen, unter welchen das geistig Erhabene furchtbar, schrecklich und schauderhaft genannt wird, werden auch dem Naturerhabenen diese Prädicate beigelegt.

Je nachdem nun das Natürliche in der Ausdehnung oder der Kraft unbegrenzt und unendlich scheint, ist es extensiv oder intensiv erhaben. Beide Arten der Erhabenheit können in positiver Form als erfüllte Ausdehnung und bewegte Kraft, und in negativer als leere Ausdehnung und ruhende Kraft vortreten.

Zur extensiven Erhabenheit gehört die des Raumes und der Zeit. Bei der positiven Erhabenheit des Raumes ist die scheinbar unendliche Ausdehnung nach einer einzelnen oder allen Dimensionen des Raumes an einem sinnlichen Gegenstand verwirklicht. Solche Gegenstände, welche als Ganzes durch ihre Ausdehnung alle umstehenden Dinge überragen und überhaupt die Grenzen des Gewöhnlichen überschreiten, nennt man kolossal. Allein das Kolossale ist für sich noch nicht erhaben, wenn es nicht aus ineinandergreifenden Theilen besteht, welche sich in's Unendliche fortzusetzen scheinen. Eben so wenig dürfen die Theile und Abschnitte gesondert für sich bestehen und das

Ganze in einzelne kleinere, getrennte Glieder zersplittern, wovon jedes für sich wieder als selbständiger Gegenstand aus dem Zusammenhange des Ganzen herausfällt. Eine solche Zerstückelung hebt den Schein des Unendlichen auf. Dasselbe ist der Fall, wenn der Gegenstand ein ununterschiedenes Ganzes bildet wie z. B. eine Pyramide. Denn sobald nicht ein bestimmtes Maß vorhanden ist, wonach wir den endlichen Gegenstand mit dem Unendlichen vergleichen, fällt jede Beziehung zwischen beiden weg. Ein solcher Maßstab liegt aber in den einzelnen Theilen und Abschnitten des Gegenstandes, welche den Eindruck des Unendlichen nicht aufheben, sondern gerade durch ihren Zusammenhang und ihr fortlaufendes Ineinandergreifen recht hervorbringen. In dieser Hinsicht sind gothische Thürme ein Muster der Erhabenheit des erfüllten Raumes. Die Einförmigkeit der Längenausdehnung ist durch den Wechsel der Gliederung verschwunden. Sie erheben sich in mehreren Geschossen, von welchen jedes in Pfeilern, Säulen, Bogen, Fenstern und Thürmchen gegliedert und mit Arabesken und Rosetten reich verziert ist. Aber kein Glied, so sehr es auch in sich geschlossen und abgerundet ist, löst sich vom andern ab und verliert sich aus dem Zusammenhange des Ganzen. Vielmehr entwickelt sich ein Theil aus dem andern, einer nimmt die Bewegung des andern auf, einer wiederholt die Grundform des andern, und so steigt der kühne Bau in rastloser Bewegung aufwärts und scheint sein stolzes Haupt in den Himmel zu erheben. Die ruhige Fläche eines Sees ist nicht erhaben; wohl aber der unermeßliche Ocean, in welchem sich endlos Woge an Woge drängt und dessen Fluthen, mannichfaltig an Farbe und Gestalt, sich in die unabsehbare Ferne verlieren. Am wirksamsten ist die Erhabenheit eines scheinbar unendlich hohen Gegenstandes, sowohl weil er den Eindruck macht, als

erhebe er sich in's Uebervirdische, Jenseitige, als auch weil er durch die Vorstellung: er könne plötzlich auf uns niederfallen, ästhetisch furchtbar wird. — Die negative Erhabenheit des Raumes liegt in der Unendlichkeit der reinen Dimension, in der unbegrenzten Höhe, Tiefe und Ferne an sich. Die Tiefe und eine unendliche Leerheit des Raumes sind in dieser Beziehung am erhabensten, weil sie zugleich ästhetische Furcht erwecken, jene durch die Vorstellung eines möglichen Sturzes, diese durch die einer verborgenen Macht, welche plötzlich sichtbar werden und feindlich gegen uns hervorbrechen könnte.

Soll die Zeit erhaben scheinen, so muß, wie beim Erhabenen des Raumes, ein Maß vorhanden sein, wodurch sie, obwohl an sich endlich und begrenzt, doch den Schein des Unbegrenzten, Unendlichen erhält. Ein solches liegt in der Vergleichung ihrer unendlichen Theilbarkeit oder ihrer endlosen Dauer mit der begrenzten Dauer der einzelnen Gestalten, deren Vergänglichkeit einem zeitlosen Sein gegenüber auf's Erhabenste von der hebräischen Poesie, z. B. Psalm 39, 5. 90.; 102, 12.; 103, 15—16. Hiob 7, 6—17.; 14, 1—2 geschildert wird. Sie erscheint dann theils in negativer Weise erhaben, als der rastlose Fluß, in welchem Minuten zu Stunden, Stunden zu Tagen, Tage zu Jahren, diese zu Jahrhunderten anwachsen und endlos dahin rollen, theils in positiver Weise als erfüllte Zeit, d. h. an einen Gegenstand geknüpft, dessen Dauer eine scheinbar unendliche ist, wie z. B. der Prediger Salomonis 1, 4. sagt: „ein Geschlecht vergeht, das andere kommt, die Erde aber bleibet ewiglich.“

Die intensive Erhabenheit oder das Erhabene der Kraft wirkt noch stärker, als das der Ausdehnung, weil eine erhabene Naturkraft nicht bloß unsere Fassungskraft, sondern immer auch unsere Widerstandsfähigkeit übersteigt

und deßhalb zugleich in das ästhetisch Furchtbare, Schreckliche und Schauderhafte übergeht. Sie ist positiv als bewegte, anwachsende, ausbrechende; negativ als ruhende, zurückgehaltene oder auch beruhigt in sich zurückkehrende Kraft, und liegt theils mehr in der physikalischen Erscheinung, in Licht und Schall, theils in der sinnlich wahrnehmbaren Form und Wirkung der Körper.

Das Licht wirkt erhaben, wo es sich durch Intensität oder Masse als unendliche Kraft ankündigt, sei es in wohlthätiger Ausbreitung wie in der majestätischen Pracht der auf- und untergehenden Sonne, in dem schimmernden Glanz einer Girandole u. dergl., oder als zerstörende Macht, wie im grellen, plötzlichen Schimmer des zuckenden Blitzes, in der um sich greifenden Flamme einer Feuersbrunst und der düsteren Gluth vulcanischer Ausbrüche. Negativ erhaben ist die Dunkelheit und Finsterniß, welche Alles in ihren geheimnißvollen Schleier hüllt und, indem sie die Vorstellung einer im Dunkel verborgenen Macht erweckt, ästhetisch furchtbar wird. Ja sie wirkt selbst schauderhaft, wenn sie allmählig ihre Schatten ausbreitet und alles Leben in ewige Nacht zu tauchen scheint.

Der Schall ist positiv erhaben, wenn er als einförmiges Anhalten oder gleichmäßiges Fortschreiten eines starken, tiefen oder hohen Tones eine gewaltige Kraft anzeigt, mag diese der Gegenstand, welcher den Ton von sich giebt, nun wirklich besitzen oder nicht. Diese Erhabenheit hat das Rollen des Donners, das Rauschen und Brausen eines Wasserfalles, das Gebrüll des Orkans, das Krachen des aufbrechenden Eises, Posaunen- und Trompetenschall, das Wirbeln der Trommeln u. dergl. Negativ erhaben wirken dagegen gedämpfte, leise Töne, das dumpfe Prasseln der Flamme, das Rascheln des Laubes, welches die tödtliche Nähe der Schlange verkündigt, das geheimnißvolle

Säuseln und Rauschen der Blätter, ja gänzliche Stille in der Natur, wie die vor einem Gewitter, wenn sie die Ahnung einer geisterhaften Macht oder die Vorstellung einer zerstörend ausbrechenden Gewalt hervorbringt und uns mit Furcht und Schauder erfüllt, oder wenn sie, wie die Stille nach dem Sturme, den beruhigten Kampf der vorher aufgeregten Naturkräfte anzeigt.

In Form und Wirkung ist die Naturkraft erhaben, wenn sie als Kampf und Wuth empörter Elemente im Gewittersturm, in verheerender Feuersbrunst, überschwemmenden Fluthen, im Bergsturz und Erdbeben fesselos einhertritt. Im Gebiete des organischen Lebens erhalten manche Thiere durch ihre Gestalt und Kraft den Schein des Erhabenen, z. B. der Walfisch, das Nilpferd, giftige Schlangen, der Löwe, Tiger u. a. So heißt es im Buche Hiob, Kap. 39. vom Pferde: „Es stampfet auf den Boden und ist freudig mit Kraft und ziehet aus, den Geharnischten entgegen. Es spottet der Furcht und erschrickt nicht und fliehet vor dem Schwerte nicht. Wenn gleich wider dasselbe klingt der Köcher und glänzet beides, Spieß und Lanze. Es zittert und tobet und scharret in die Erde und achtet nicht der Trommeten Hall ꝛc.“, und Kap. 41 wird vom Leviathan gesagt: „Wenn du deine Hand an ihn legest, so gedenke, daß ein Streit sei, den du nicht ausführen wirst. Seine stolzen Schuppen sind wie feste Schilde, eine rührt an die andere, daß nicht ein Lüftlein dazwischen geht. Sein Niesen glänzet wie Licht, seine Augen sind wie die Augenlieder der Morgenröthe. Er machet, daß das tiefe Meer siedet wie ein Topf. Wenn er sich erhebt, so entsetzen sich die Starken und wenn er daherbricht, so ist keine Gnade da u. s. w.“ Ueberhaupt bietet die hebräische Poesie die herrlichsten Schilderungen der Naturerhabenheit. Dieselbe wird von ihr besonders hervorgekehrt, theils um die Unendlichkeit Gottes

daran zu veranſchaulichen, wie Hiob Kap. 37—42, theils um ſie als einen der Gottheit würdigen Schmuck erſcheinen zu laſſen, wie Pſalm 104. In letzterem Falle geht das Erhabene in das Prächtige über, welches darin beſteht, daß alles Das, was die Natur an Schönem und Edlem, an Glanz und Erhabenheit enthält, zum Schmuck und der Verherrlichung Gottes oder des Menſchen benutzt wird.

Die in Form und Wirkung ſich darſtellende Erhabenheit der Kraft iſt negativ, wenn ſie ſich in der äußern Geſtalt des Gegenſtandes nicht kundgiebt. Spinnen und kleine Schlangen, welche durch ihren Biß augenblicklichen Tod bringen, ſind um ſo furchtbarer, je weniger man ihrer Kleinheit dieſe Macht zutraut; ſelbſt größere Schlangen, Tiger u. dgl. ſind furchtbar, in ſo fern ſie den Kampf mit weit größern Thieren aufnehmen. Die Erhabenheit iſt in Bezug auf die Wirkung der Kraft als negativ zu bezeichnen, ſobald dieſe langſam, unmerklich und dennoch ſicher und unwiderſtehlich fortſchreitet, wie langſam aufſteigende Waſſerfluthen, oder wo ſie eben auszubrechen droht, wie in dem lauernden, zum Sprunge ſich erhebenden Tiger und der aufgerichteten Schlange. Auch wenn die Kraft als zurücktretend und beruhigt auftritt, macht ſie den Eindruck dieſer negativen Erhabenheit; wie in den letzten Zuckungen der Naturkräfte nach dem Sturm, im Momente des Sterbens, oder wenn ſie als die Ruhe der Vernichtung erſcheint, wie im Tode, in welchem die Naturkraft das phyſiſche Leben völlig vernichtet hat.

Endlich kann den Naturgeſtalten in ihren ſinnlichen Formen und Bewegungen Anmuth, ſelbſt Grazie zugeſchrieben werden, wenn ſich die Naturkraft nach Form und Bewegung in ſchöner Weiſe mäßigt und beherrſcht. Die Wellenlinie, ſchwellende Glieder, fließende Körperformen ſind anmuthig, weil ihre Linien nicht in's Uebermäßige

und in einseitiger Bewegung fortlaufen, sondern sich selbst zu tragen und über die Willkür des Naturtriebs, der ungebändigt vorwärts dringt, zu herrschen scheinen. Wir werden die Gegend als eine anmuthige bezeichnen dürfen, welche die Fülle und den Wechsel ihrer Gestalten durch kleine Verhältnisse gemäßigt hat. Grazie erhalten Körperformen dadurch, daß sie ganz von Leben, gleichsam von Geist durchdrungen sind, und die Kraft sich nicht durch Massenhaftigkeit ankündigt, sondern in schlanken, zierlichen, elastischen Formen concentrirt. Die flüchtige Gazelle, das Windspiel, der schlanke Hirsch, das edle Pferd sind graziöse Thiere, da bei ihnen jeder Muskel, jede Linie des in feinen Umrissen gezeichneten Körpers die innere Spannkraft offenbart.

Dasselbe gilt von der Bewegung. Das Spiel der Elemente ist anmuthig, wenn wir uns vorstellen, daß sie ihre Kraft, welche sonst in wilder, unregelmäßiger und zerstörender Weise um sich greift, im einzelnen Falle selbst mäßigen und sich spielend in regelmäßigen, schönen Formen darstellen, wie im Gekräusel der Wellen, im Säuseln der Blätter u. dergl. Thiere sind in ihren Bewegungen anmuthig, wenn sie den unbewußten; graziös, wenn sie den bewußten Schein des Geistigen haben, indem sie die willkürlichen Bewegungen aus unbewußtem Trieb oder mit Bewußtsein selbst zu bestimmen scheinen. So sind die natürlichen Bewegungen eines Pferdes oft anmuthig; sie werden aber graziös, wenn es sich derselben in Folge der Dressur so bemächtigt hat, daß es sich ihrer gleichsam bewußt ist und damit, wie man zu sagen pflegt, coquettirt. Wo wir aber der Natur die Eigenschaft des Anmuthigen und Graziösen beilegen, können wir auch den Eindruck derselben mit den Prädicaten des Reizenden, Liebenswürdigen, Bezaubernden bezeichnen, wie beim Geistig-Schönen.

Zweites Kapitel.

Das Endlich-Schöne in dem subjectiven Geiste.

Der menschliche Geist begreift erst dann das Endlich-Schöne vollkommen, wenn er es als die Erscheinung des Unendlich-Schönen erfaßt und in idealer Form in dem Kunstwerke reproducirt. Zu dem Ende muß er es zunächst in die Phantasie aufnehmen. In ihr erhält es eine veränderte Gestalt. Sie faßt das Bild der Erscheinungen auf und macht es zum Eigenthum des Geistes. Damit gewinnt schon die endliche Gestalt eine höhere Bedeutung, indem sie dem zeitlichen Wechsel entnommen und in ihrer wesentlichen Bedeutung als reine Form, als geistiges Bild, als bleibende Idee festgehalten wird. In dieser Weise wird die Endlichkeit erst fähig, mit dem Unendlichen in Verbindung gebracht und im Kunstwerke zu einer neuen Wirklichkeit, zum Ideale gestaltet zu werden. Denn nur das an und für sich Wesentliche und Bleibende, nicht das Verschwindende, Zufällige kann als ein Glied der ewigen Weltordnung bezeichnet werden. Zum Ideale wird dann die Idee des Endlichen dadurch erhoben, daß die Phantasie ihre Formen und Bilder mit dem Scheine des Unendlichen umgiebt und als die Glieder eines vollendeten Seins, einer

ewigen Harmonie auffaßt und darstellt. Wir haben daher zuerst den Weg zu bezeichnen, welchen das Endliche in der Phantasie des Einzelnen durchläuft, ehe es im Kunstwerke als Ideal zur Erscheinung kommt.

Das Gepräge des Idealen ist aber zugleich wesentlich durch die besondere Form bestimmt, in welcher sich das Unendliche dem menschlichen Geiste offenbart. Die Idee des Ewigen ist zwar an sich immerdar dieselbe und lebt im endlichen Geiste als das Bewußtsein eines absolut vollkommenen und unbedingten Seins im Gegensatze gegen das unvollkommene und nach allen Seiten hin bedingte zeitliche Leben. Allein die in dem Begriffe des Unendlichen enthaltenen Bestimmungen sind erst nach und nach, im Verlaufe der geistigen Entwickelung der Menschheit, zunächst in Form göttlicher Offenbarungen dem Menschen bekannt geworden und in dem Kreise der verschiedenen welthistorischen Religionen hervorgetreten. Wie nun die religiöse Idee als die höchste geistige Macht alle übrigen Formen des geistigen Lebens der Menschen nach sich bildet, so wird auch die künstlerische Phantasie der Völker durch sie modificirt. Daher gestaltet zwar die Kunst immer die Formen und Bilder der Wirklichkeit zu Idealen, aber in Folge der Verschiedenheit der religiösen Idee sind die Hauptformen, welche das Kunstschöne innerhalb der weltgeschichtlichen Entwickelung annahm, oder die historischen Kunstideale verschieden und lassen sich aus dem Wesen der Religionen ableiten. Demgemäß unterscheiden wir drei Hauptstufen der künstlerischen Phantasie. Die erste umfaßt die Kunst der monotheistischen Völker des Orients: der Inder, Perser, Juden und Araber; die zweite Stufe nimmt die Kunst der polytheistischen Völker, insbesondere der Aegypter, Griechen und Römer ein, und zur dritten gehört die Kunst der christlichen Völker.

A. Das Schöne in der menschlichen Phantasie an sich.

a. Bei der Auffassung des Schönen in der objectiven Wirklichkeit des Geistes und der Natur und der Durchbildung und Läuterung seiner unvollkommenen Erscheinung zu einer idealen Vollendung sind alle Kräfte des menschlichen Geistes thätig und vor Allem die Phantasie. Die Fähigkeiten und das Maß derselben bilden daher die erste Seite, welche wir zu betrachten haben.

Vorstufen der Phantasie sind die receptive oder aufnehmende und die reproductive oder nachbildende, wiederschaffende Einbildungskraft. Die erstere ist die Fähigkeit des Geistes, den Inhalt des sinnlich Angeschauten und Gefühlten innerlich zu machen, ihm die Aeußerlichkeit abzustreifen und sich ein Bild, eine Vorstellung davon zu entwerfen. Als Kunstthätigkeit ist sie der Sinn und die Gabe für das künstlerische Auffassen der Wirklichkeit und ihrer Gestalten und für das Aufbewahren der bunten Welt dieser vielgestaltigen Bilder. Der Künstler muß die Elemente und den Stoff zu seinen Gebilden zunächst in der Wirklichkeit des Lebens und nicht in selbstgemachten Einbildungen oder fälschlich sogenannten Idealen aufsuchen, welche in Wahrheit nur Phantasmen sind. Er hat sich deßhalb für alle Erscheinungen des innern und äußern Lebens zu interessiren. Er muß mit Aufmerksamkeit und Unbefangenheit, rein von materiellen, egoistischen Interessen, sehen, hören, betrachten, sich mit den äußeren Gestalten und Erscheinungen, mit den Ideen, Leidenschaften, Interessen und Zwecken des menschlichen Gemüthes bekannt machen; kurz sein Inneres muß das Bild der ganzen Wirklichkeit ungetrübt in sich aufnehmen und so einem Mikrokosmus gleichen, in dem sich die Welt abspiegelt. Daher sagt Schiller mit Recht vom Künstler:

Ihm gaben die Götter das reine Gemüth,
Wo die Welt sich, die ewige spiegelt:
Er hat Alles gesehn, was auf Erden geschieht
Und was uns die Zukunft versiegelt.
Er saß in der Götter urältestem Rath
Und behorchte der Dinge geheimste Saat.
Er breitet es lustig und glänzend aus
Das zusammengefaltete Leben, u. s. w.

womit zugleich angedeutet ist, wie in der Phantasie des Künstlers die Idee der unendlichen Harmonie vorhanden ist, deren Schein er auf die endlichen Gestalten überträgt.

Durch die reproductive Einbildungskraft werden die aufgefaßten Bilder und Vorstellungen als freies Eigenthum des Geistes willkürlich erneuert und auch ohne den Anstoß einer unmittelbaren äußern oder innern Anschauung aus dem Innern hervorgerufen. Wenn die Einbildungskraft productiv wird, so nennen wir sie Phantasie im engern Sinn, im Gegensatze gegen die beiden Stufen der Einbildungskraft, welche auch bisweilen als Phantasie bezeichnet werden.

Unter der eigentlichen Phantasie versteht man das Dichtungsvermögen oder die Kraft der Poesie im allgemeinsten Sinne des Worts, wonach es eben die künstlerische Productivität oder die schaffende Kraft der Phantasie bezeichnet. In dieser Beziehung sagt man daher auch von einem Werke, welches nur ein Erzeugniß des Verstandes und Fleißes, nicht aber zugleich der Phantasie ist: es habe keine Poesie. Die Phantasie schafft Bilder und Verknüpfungen von Bildern, von Anschauungen und Zeichen, welche nur ihr angehören und die Bedeutung haben, welche sie ihnen zutheilt. Sie bildet also aus den erworbenen Anschauungen neue, indem sie einen bestimmten Kunstinhalt, bestimmte Ideen, Handlungen, Verwickelungen, Characteere u. dergl. erfindet, welche zwar im Allgemeinen der wirk-

lichen Anſchauung entſprechen, aber doch in der beſtimmten Weiſe, wie ſie von ihr hervorgebracht werden, in der Wirklichkeit nicht vorhanden ſind. Allein ſie geht noch weiter und erſchafft aus den erworbenen Vorſtellungen und Bildern ganz eigenthümliche, welche überhaupt nicht in der Außenwelt exiſtiren. Wenn z. B. der Grotesknaler, um die komiſchen Widerſprüche einer Zeit zu verſinnlichen, die Thiergeſtalt mit der Menſchengeſtalt zu einem Ganzen verſchlingt, ſo iſt dieſe Verbindung nicht durch die unmittelbare Anſchauung gegeben, ſondern eine freie That der Phantaſie, welche aus den verſchiedenen Elementen wirklicher Geſtalten eine Einheit zuſammenſetzt. Daſſelbe gilt von den Arabesken, in welchen Pflanzen und Thierbildungen grotesk verſchlungen ſind; eben ſo von den phantaſtiſchen Bildern fabelhafter Thiere, der Sphinxe, Drachen, Centauren, Sirenen u. a. Auch der Olymp mit ſeinem Götterſaale war ein ſolches Erzeugniß der productiven Phantaſie der Griechen. Eine Hauptſeite der Bildungskraft beſteht endlich darin, daß ſie für ihre Bilder und Vorſtellungen Zeichen ſchafft, welchen ſie eine beliebige Bedeutung giebt. Sie ergreift das Element des Raumes und der Zeit, die Materie, Holz, Stein, Farbe, den Ton, das Wort; die Sprache, und beſtimmt willkürlich, was dieſe bedeuten ſollen. Somit entlehnt ſie zwar den Stoff, das Element, an welches ſie ihre Vorſtellungen bindet, aus der wirklichen Anſchauung, iſt aber unabhängig von dem Elemente, indem ſie ihm beliebig eine Geltung und Bedeutung giebt, welche es an ſich nicht hat und die nicht unmittelbar aus ihm erſichtlich iſt.

Die productive Phantaſie umfaßt alſo einerſeits ihre Bilder und Anſchauungen und andererſeits den Stoff, das Element, in welchem ſie ſich dieſelben vorſtellt. Durch die Einheit beider individualiſirt ſie ſich, indem ſie aus

beiden eine bestimmte Idee, einen Kunstinhalt in bestimmter Form erzeugt. Die Phantasie des Tonkünstlers z. B. hat auf der einen Seite das Gefühl, die Stimmung, welche sie darstellen will; auf der andern das Element des Tons, welchem sie jene einprägt. Aus beiden schafft sie das bestimmte Tonbild, den musikalischen Gedanken. Der Maler hat die Anschauung und das Element der Farbe; aus beiden erzeugt seine Phantasie das bestimmte Gemälde, welches ihm bereits als solches vorschwebt, noch ehe er es äußerlich ausführt. Eine herrliche Schilderung dieser Vielseitigkeit der Phantasie als der eigentlichen Poesie des Geistes hat uns Göthe in dem Gedichte „meine Göttin“ gegeben.

Welcher Unsterblichen
Soll der höchste Preis sein?
Mit Niemand streit' ich,
Aber ich geb' ihn
Der ewig beweglichen,
Immer neuen,
Seltsamen Tochter Jovis,
Der Phantasie.

Denn ihr hat er
Alle Launen,
Die er sonst nur allein
Sich vorbehält,
Zugestanden,
Und hat seine Freude
An der Thörin.

Sie mag rosenbekränzt
Mit dem Lilienstängel
Blumenthäler betreten,
Sommervögeln gebieten,
Und leichtnährenden Thau
Mit Bienenlippen
Von Blüthen saugen,

Oder ſie mag
Mit fliegendem Haar
Und düſterem Blicke
Im Winde ſauſen
Um Felſenwände,
Und tauſendfarbig
Wie Morgen und Abend,
Immer wechſelnd
Wie Mondesblicke,
Den Sterblichen ſcheinen.

Laßt uns alle den Vater preiſen!
Den alten, hohen,
Der ſolch' eine ſchöne
Unverwelkliche Gattin
Dem ſterblichen Menſchen
Geſellen mögen u. ſ. w.

Allein eben wegen ihrer Beweglichkeit läuft die Phantaſie Gefahr, in's Ungemeſſene fortzuſchreiten. Daher bedarf es eines Maßes, welches ihre Thätigkeit begrenzt. Dieſes bildet der Verſtand und die Vernunft, jener der formelle, dieſe der materielle Maßſtab ihrer Poeſie oder ihrer Bildungen.

Der Verſtand bringt die Mannichfaltigkeit der in der Phantaſie ungeordnet vorhandenen Anſchauungen, Bilder und Zeichen in Harmonie. Er gliedert, ſondert und ordnet; bringt das Einzelne, die Theile in die gehörige Beziehung zum Ganzen und das rechte Verhältniß zu einander. Alles einſeitig Vordringende, Unregelmäßige, Excentriſche beſeitigend, giebt er jedem Theile des Ganzen ſeine rechte Stelle. So beherrſcht er den Bildungsſtoff, leitet und mäßigt die Thätigkeit der Phantaſie, welche ſonſt geneigt iſt, den Vorrath ihrer Anſchauungen chaotiſch und leichtfertig durcheinander zu werfen. Ohne dieſe formelle Thätigkeit, ohne die Beſonnenheit des Verſtandes,

welche den Kunstinhalt nach allen Seiten hin erwägt und ordnet, vermag der Künstler keinen Inhalt der Phantasie, den er gestalten soll, zu beherrschen und in gediegener Form durchzubilden. Darauf weist auch Schiller hin, indem er in dem Gedichte „das Ideal und das Leben" sagt:

Wenn das Todte zu beseelen,
Mit dem Stoff sich zu vermählen,
Thatenvoll der Genius entbrennt;
Da, da spanne sich des Fleißes Nerve
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke sich das Element.
Nur dem Ernst, den keine Mühe bleichet,
Rauscht der Wahrheit tief versteckter Born;
Nur des Meisels schwerem Schlag erweichet
Sich des Marmors sprödes Korn.

Das Gesagte enthält jedoch noch eine weitere Beziehung. Ueber der Besonnenheit des Verstandes, welcher sich nur formell zu den Hervorbringungen der Phantasie verhält, indem er ihren Inhalt in verständige Formen und Grenzen bringt, steht als höherer Maßstab die Vernunft, welche jenen Inhalt selbst überwacht, seine Bedeutung beurtheilt und somit das eigentlich materielle, auf die Sache selbst eingehende Princip der Phantasie bildet. Als das unmittelbare oder geistig durchgebildete Bewußtsein über das Innere und Aeußere, über die objective Erscheinungswelt und die subjectiven Anschauungen und Ideen beurtheilt sie die Wahrheit, Geltung und Richtigkeit der Kunstidee und bemißt ihre höhere geistige Bedeutsamkeit.

b. Die verschiedenen Stufen in der Phantasie werden durch den geistigen Standpunkt des Subjectes bedingt und zwar durch den Grad, in welchem es befähigt ist, die Anschauung und das Zeichen, in

welchem dieſe enthalten ſein ſoll, in Eins zu bilden. Hat ſich das Bewußtſein der darzuſtellenden Idee noch nicht in dem Grade bemächtigt, daß es in der Wirklichkeit ein derſelben entſprechendes Zeichen zu finden vermag, ſo wird die Geſtaltung hinter der Idee zurückbleiben, oder dieſe jene überwiegen. Die Idee und das Zeichen oder das Bild der Idee werden nicht zu einer Einheit verſchmelzen, ſondern neben einander liegen und die Form den Inhalt nur andeuten oder nach einzelnen Seiten hin veranſchaulichen, nicht allſeitig und vollkommen ausdrücken. Dem Inhalte nach iſt dann die Idee über das Zeichen erhaben, der Form nach das Zeichen nur ein Symbol der Idee. Dieſe Stufe kann man daher die erhabene und ſymboliſche Phantaſie nennen.

Sobald ſich dagegen das Bewußtſein des geiſtigen Inhaltes völlig bemeiſtert und denſelben ganz zu einer Form des endlichen Geiſtes herabgeſetzt und verdeutlicht hat, ſo wird auch die Phantaſie befähigt, ein Zeichen zu finden, welches vollkommen Das beſagt und veranſchaulicht, was im Inhalte liegt, ſo daß nunmehr Idee und Bild eine ungetrennte Einheit bilden und das Bild die durchaus verwirklichte Idee ſelbſt iſt. Der Inhalt ſpricht ſich dann vollſtändig durch die Form aus und hat nur die Bedeutung, welche in dem Zeichen ſich deutlich und mit Beſtimmtheit offenbart. Dem Inhalte nach iſt in dieſem Falle die Idee objectiv oder vollkommen gegenſtändlich, der Form nach das Zeichen plaſtiſch, oder der vollſtändige Ausdruck der Idee. Dieſe Stufe iſt demnach die objective und plaſtiſche Phantaſie.

Erfaßt endlich das Bewußtſein jeglichen Inhalt, auch wenn er ganz dem objectiven Gebiete des geiſtigen oder natürlichen Lebens angehört, als ein ſubjectives Eigenthum des Gemüths und Geiſtes, ſo wird das Zeichen mehr

enthalten als die bloße Idee, indem es außer ihr zugleich die Denkweise, die Stimmung, überhaupt die bestimmte Art ankündigt, in welcher der Inhalt als ein durchaus individueller, nur dem einen bestimmten Subjecte, welches ihn darstellt, angehöriger vorhanden ist. Dem Inhalte nach wäre dann die Idee in allen Fällen völlig subjectiv, das Zeichen romantisch, indem es die Idee mit dem Scheine der Ansicht und Stimmung, überhaupt der Innerlichkeit des Subjectes umgeben darstellt, und nicht bloß dem Beschauenden die Idee versinnlicht, sondern auch eine gleiche Stimmung in demselben hervorruft. Auf dieser Stufe erscheint die Phantasie als subjective und romantische.

Jede dieser Stufen kann denselben Kunstinhalt zur Erscheinung bringen und neben ihrer vorwiegenden Eigenthümlichkeit auch die der übrigen berücksichtigen. Sie entsprechen alle zugleich dem Entwickelungsgange, welchen das Bewußtsein überhaupt durchmacht, und bezeichnen daher auch die Epochen, welche die Phantasie in dem Streben, ihren Inhalt zur Anschauung zu bringen, durchläuft. Zuerst ist die Phantasie noch ungebildet und unbehilflich. Sie kennt noch nicht die Grenzen ihrer Kraft und weiß noch nicht das Gleichgewicht und das rechte Verhältniß zwischen Inhalt und Form, zwischen Idee und Bild zu finden. Sie kann weder ihren Inhalt beherrschen, noch das Material der Darstellung bewältigen. Bald verliert sie sich ganz an die Idee, bald versinkt sie in der Maßlosigkeit, der Breite und Masse des Materials. Weiterhin lernt sie den Inhalt, welchen sie darstellen will, genauer kennen und erlangt eine deutliche Vorstellung desselben, so daß sie sich ihrer Bestrebungen klar bewußt ist. Andererseits ermittelt sie die Natur des Elementes und befähigt es, den Inhalt ganz in sich aufzunehmen. Kurz sie beherrscht sich selbst, Inhalt und Form, so wie die

stellungsmittel und die dazu nöthige Technik, findet also in jeder Beziehung das rechte Maß. Hat sie diese Stufe ihrer eigentlichen Bildung erreicht, so liegt die Gefahr der Ueberbildung nahe. Sie kann das schöne Gleichgewicht zwischen der Kraft, dem darzustellenden Gegenstand und den Mitteln der Darstellung, welches die gebildete Phantasie bezeichnet, verlieren und damit in Häßlichkeit verfallen. Hat sie aber einmal das Maß überschritten, so sind die mannichfaltigsten Ausartungen möglich. Sie sagt sich von den Schranken des verständigen Denkens, der Ordnung und Regelmäßigkeit der Production los, um sich zügellos auf willkürlichen Bahnen zu ergehen. Bald überläßt sie sich einem wilden, maßlosen Drängen und unterliegt einer wuchernden Ueberfülle von regellos aufgehäuften Bildern und Vorstellungen, bald wieder vergräbt sie die einfache Idee unter einem unnützen Aufwande prunkender oder excentrischer Formen, oder sie gefällt sich in dem Streben, durch sonderbare Launen, auffallende, von der allgemeinen Ansicht abweichende Ideen, affectirte Stimmungen oder auch durch ungewöhnliche Formen und Darstellungsmittel den Schein von Originalität oder Neuheit zu verbreiten.

c. Vermittelst der genannten Fähigkeiten des Geistes wird das Endliche zum Kunstschönen durchgebildet und im Kunstwerke zur Erscheinung gebracht. Allein nicht jeder Mensch ist gleich befähigt, jene Geisteskräfte zum künstlerischen Bilden zu benutzen. Vielmehr lassen sich mehrere Grade der künstlerischen Begabung unterscheiden.

Das nächste Erforderniß ist die Empfänglichkeit für das Kunstschöne überhaupt oder für eine besondere Kunst. Sie setzt vor Allem in dem Subjecte die Kraft und Lebendigkeit des Organs oder Werkzeugs, d. h. des besondern Sinnes voraus, durch welchen die Phan-

taſie die Aufnahme des Schönen vermittelt. Das Auge, das Gehör, das Gefühl muß ſo beſchaffen ſein, daß es die ihm entſprechenden Gegenſtände, Farben, Umriſſe, Töne ꝛc. vorzugsweiſe aufſucht und mit Leichtigkeit aufnimmt. Die Empfänglichkeit iſt alſo zuerſt die Ausſtattung des Menſchen mit dem Trieb und der Kraft, ſich mit dem ſinnlichen Element einer oder mehrerer Künſte, der Farben, Töne ꝛc. zu erfüllen, ſich dieſelben ſinnlich anzueignen. Sodann äußert ſie ſich in höherer Weiſe als Kunſtſinn und Geſchmack oder als die Fähigkeit, die Formen des Kunſtſchönen im Allgemeinen oder einer beſondern Kunſt nicht nur ſchnell in die Phantaſie aufzunehmen und darin feſtzuhalten, ſondern auch durch die bloße Lebendigkeit des natürlichen Sinnes und Taktes deren Mängel und Vorzüge ſogleich herauszufinden. Wer dieſe Empfänglichkeit für die Malerei, die Skulptur oder Baukunſt hat, deſſen Auge wird in größerer Lebendigkeit vor den andern Sinnen hervortreten und beſonders thätig ſein, ſich umzuſehen und die Formen, Farben und Umriſſe der Gegenſtände aufzufaſſen. Zugleich wird er vorzugsweiſe den Trieb empfinden, Bildwerke zu ſehen, und die Fähigkeit beſitzen, deren Erſcheinung ſchnell in die Phantaſie aufzunehmen. Ja er verſteht nicht bloß die Schönheit eines Gebäudes, einer Statue, eines Gemäldes zu würdigen, ſondern weiß auch gleich, oft beſſer als der Künſtler ſelbſt, an einem Bildwerke Das aufzufinden und gleichſam herauszufühlen, was daran etwa fehlerhaft und unſchön iſt; worin ſeine Vorzüge oder ſeine Mängel, im Unterſchiede von andern Werken derſelben Art, beſtehen. Wer von Natur Sinn für Muſik oder muſikaliſchen Geſchmack hat, in dem iſt in höherem Grade der Reiz, Muſik zu hören und die Fähigkeit zur Kritik vorhanden. Er behält leicht, was er hört, er verſteht den Tondichter, kann dem harmoniſchen Laufe der

Tonbilder folgen, und ohne vielleicht eine Note zu kennen, hört er, in wie weit das Tonstück an sich schön oder mangelhaft ist und ob es gut oder schlecht vorgetragen wird. Will man diesen Sinn für die Kunst schon Talent nennen, so muß es zum Unterschiede von dem eigentlichen oder productiven Talente als receptives oder aufnehmendes bezeichnet werden. Denn der Empfänglichkeit für das Kunstschöne oder der Gabe, es *aufzufassen*, steht die Kraft zum *Hervorbringen* desselben, welche *Talent* und *Genie* genannt wird, als ein höherer Grad der künstlerischen Befähigung entgegen.

Das *Talent* ist die natürliche Fähigkeit und Gewandtheit im formellen Hervorbringen des Kunstschönen in Bezug auf einzelne, individuelle Seiten der Kunst, sei es nun wiederschaffend und nachahmend in mechanischer Virtuosität, oder productiv nach einer einzelnen Seite innerhalb einer bestimmten Kunstgattung hin. In Hinsicht auf den materiellen Inhalt des Kunstschönen oder die Erfindung desselben ist es beschränkt, seine Vielseitigkeit nur eine formelle. Dadurch unterscheidet es sich wesentlich von dem Genie. Während dieses durch originelle Schöpfungen Bahn bricht und die Formen schafft, in welchen das Kunstschöne erscheinen soll, geht das Talent nur auf der ihm von dem Genie angewiesenen Bahn fort und vermag nur innerhalb der bereits vorhandenen einzelnen Kunstformen in unwesentlicheren Punkten, welche sich auf Ausbildung des Formellen beziehen, neu zu sein. Eben so bewegt es sich mit den Gedanken, welche es erfindet und darstellt, nur in den Grenzen der von dem Genie vorgezeichneten und bereits eingeschlagenen Richtungen, ohne die Kraft zu besitzen, diese selbst umzugestalten. Deßhalb ist es um so mehr auf das Technische, Formelle und die Ausbildung der einzelnen Seiten einer vorhandenen Kunstrichtung und

Form hingewieſen; und um ſo größer iſt daher auch die Gewandtheit, welche es in ſeiner beſchränkteren Sphäre erreicht und womit es das Material der Darſtellung, wenn dies auch noch ſo viele Schwierigkeiten mit ſich bringt, überwältigt. Zu dieſer Leichtigkeit der innern Production und der äußern techniſchen Geſchicklichkeit trägt es von Natur die Anlage in ſich und braucht dieſe nur noch durch Fleiß und Studium zu entwickeln, um in ſeiner Weiſe den höchſten Grad formeller Vollendung zu erreichen.

Das Genie iſt nicht bloß dem Grade nach durch ſeine größere Vielſeitigkeit von dem Talente unterſchieden, ſondern auch weſentlich der Art nach, indem es vorzugsweiſe die Befähigung zum materiellen Hervorbringen des Kunſtſchönen in einer beſtimmten Gattung der Kunſt oder auch in verwandten Gattungen beſitzt. Es iſt ſchöpferiſch und neu nach Form und Inhalt hin und bringt in ſeiner Kunſtgattung Das hervor, was nach dem objectiven Entwickelungsgange derſelben nothwendig und an der Zeit iſt, ſo daß die eigentliche Richtung, welche es aus dem individuellen genialen Triebe einſchlägt, mit dem allgemeinen Bildungsgeſetze ſeiner Sphäre zuſammentrifft und in der Entfaltung ihres Weſens begründet iſt. Weil demnach immer das Genie eine neue Bahn eröffnet und ſich für die originelle Richtung auch neue Formen ſchafft, ſo weicht es zunächſt mit ſeinen Erzeugniſſen von allen bereits vorhandenen Leiſtungen der vorhergehenden Entwickelungsſtufen ab und ſteht deßhalb auch gewöhnlich mit ſeiner Zeit im Widerſpruch. Die Zeitgenoſſen Mozart's nannten anfangs die genialen Schöpfungen dieſes Künſtlers trotz ihrer plaſtiſchen Vollendung barock, weil ſie eine neue Bahn verfolgten und in Form und Richtung von dem bereits Exiſtirenden ſich entfernten. Daſſelbe Urtheil traf in noch höherem Grade den genialen Beethoven, weil man für

Inhalt und Form seiner Werke keinen Maßstab in den Compositionen seiner Vorgänger fand. Da das Neue mit dem Alten nicht übereinstimmte, nannte man es Willkür, Laune, Eigensinn; die Ideen und deren Ausdruck bezeichnete man als bizarr, seine idealsten Gebilde galten für musikalische Scherze. Erst jetzt fühlt man mit ihm die Ahnung des Göttlichen, welche ihn erfüllte, und begreift die unendliche Tiefe und Fülle seines edlen und reichen Gemüthes. Und so bewährt sich am Genie gewöhnlich Das, was mit dem Erscheinen neuer, im gesetzlichen Verlaufe der Entwickelung des Geistes begründeter Ideen häufig verbunden ist. So lange das Neue an die zeitliche und scheinbar zufällige Erscheinung eines Individuums geknüpft ist, wird es nur der Willkür des Geistes zugeschrieben und nicht recht verstanden. Man schätzt es entweder zu hoch oder stellt es zu tief, und erst später pflegt erkannt zu werden, welche Bedeutung und Stelle es in der Geschichte einnimmt.

Wie das Talent, so beruht auch das Genie auf natürlicher Anlage; es folgt dem Drange der Natur, welcher bei ihm um so stärker ist, weil Das, was es aus innerer Nothwendigkeit hervorbringt, eine allgemeine Bedeutung hat. Darum ist es jedoch nicht etwa seiner unbewußt, seine Schöpfungen nicht das Erzeugniß einer trunkenen Begeisterung, einer besinnungslosen Verzückung; vielmehr besteht sein Drang und seine Begeisterung gerade darin, daß es sich seiner Idee vollkommen bemächtigt und ganz darin aufgeht. Die Vielseitigkeit endlich, welche es vor dem Talente voraus hat, liegt darin, daß es die formale Fertigkeit und Vielseitigkeit des Talentes besitzen kann und zugleich in seiner Production nicht, wie das Talent, auf die einzelnen Species einer Kunstgattung beschränkt ist, sondern gewöhnlich die ganze Gattung mit den zu ihr

gehörigen Arten, ja sogar häufig die verwandten Gattungen zumal umfaßt. So erstreckte sich Goethe's Genie über die weite Sphäre der redenden Künste; Beethoven ist gleich groß auf allen Gebieten der Musik; Michel Angelo's gewaltiger Geist beherrschte gleich mächtig die ganze bildende Kunst.

Man sagt gewöhnlich: „das Genie bricht sich selbst Bahn und gelangt trotz aller Hindernisse zum Ziel.“ Dies ist ein Irrthum. Viele Genies bringen nicht Das zur Erscheinung, wozu sie die Anlage und Kraft in sich tragen. Ein Theil, und zwar der größere, wird durch die Verhältnisse, die Noth des Lebens ganz unterdrückt, ohne die Möglichkeit erlangt zu haben, seine Anlage auszubilden und anzuwenden; ein anderer Theil geht in der Aeußerlichkeit des Lebens oder aus Mangel an Studium und Fleiß zu Grunde. Gerade weil Talent und Genie wesentlich auf natürlicher Anlage beruhen, in der Kunst aber die höchste Thätigkeit des Geistes sich entfaltet und die mannichfachsten Kenntnisse und Fertigkeiten nöthig sind, um die Kunstidee dem äußern Elemente der Darstellung einzubilden, so muß sich vor Allem mit der allgemeinen Kunstbefähigung, welche Talent und Genie verleihen, Fleiß und Studium verbinden, wodurch die Anlage ausgebildet, der geniale Trieb geregelt und die zum Darstellen nöthige Geschicklichkeit erworben wird. Ohne die sorgfältigste und gründlichste Ausbildung, ohne den beharrlichsten Fleiß bringt es selbst das Genie nicht zu vollkommener Tüchtigkeit. Seine Productionen werden zwar immer genial sein und die innere Gewalt und Fülle des Geistes ankündigen, aber die Genialität wird verwildern und sich in's Form- und Maßlose verwirren. Darauf weist auch der geniale Mozart in einem Briefe hin, worin er einem Freunde, welcher ihm seine Symphonie zur Beurtheilung

überschickt hatte, sagt: „Die Gedanken haben mir in der Symphonie am besten gefallen. Sie werden aber dennoch die wenigste Wirkung machen. Denn es ist jetzt zu vielerlei drin und hört sich stückweise an, wie avec permission ein Ameisenhaufen sich ansieht; ich meine, es ist eppes der Teufel los drin. Sie dürfen mir darüber kein Schnippchen machen, liebster Freund, sonst wollte ich zehntausendmal, daß ich's nicht so ehrlich herausgeschwatzt hätte, und wundern darf es Sie auch nicht, denn es geht Allen so, die nicht schon als Buben vom Meister Knipse und Donnerwetter geschmeckt haben, sondern es nachher mit dem Talente oder der Lust allein zwingen wollen." Die bedeutendsten Kunstgenies haben dies wohl eingesehen; denn sie zeichneten sich alle eben so sehr durch den ausdauerndsten Fleiß, die gediegenste Kunstbildung und die größte Meisterschaft in der Technik aus. Daher nennt Herder mit Recht die Kunst ein Kind des Genius und des Fleißes:

Aus der Schaar der Götterfreuden
Stahl die jüngste Freude sich.
Und der Fleiß, ein Sohn der Leiden,
Nahte zu ihr jugendlich.
Unschuld war in ihren Mienen,
Treue war in seinem Blick,
Und die Liebe zwischen ihnen
Stiftete der beiden Glück.

„Ich ermatte," sprach die Schöne,
„Gieb mir deine sichre Hand."
„Nimm sie," sprach er, „Eintracht kröne
Unser beider treues Band."
Also wohnten sie im Schatten
Unter aller Götter Gunst,
Und das Kind, das beide hatten,
War ein schönes Kind, die Kunst.

Von der Mutter lebte Fülle,
Götterfüll' in ihrer Bruſt.
Und der Vater gab ihr Stille,
Fleiß und Emſigkeit zur Luſt.

Sorgſam hat er ſie erzogen,
Zärtlich hat er ſie geſäugt;
Götter waren ihr gewogen,
Menſchen waren ihr geneigt. ꝛc.

Dieſer Fleiß bezieht ſich aber nicht bloß auf die formelle Ausbildung der Anlage, ſondern äußert ſich auch als der anhaltende Trieb zur Production oder als die Ausdauer im künſtleriſchen Schaffen, welche man Enthuſiasmus und Begeiſterung nennt. Dem Talente und Genie iſt zwar der Trieb zum künſtleriſchen Bilden natürlich und waltet im Genie faſt mit dämoniſcher Gewalt. Weil aber der menſchliche Geiſt frei iſt, ſo kann er ſich in die verſchiedenſten Richtungen zerſplittern, namentlich auch in der Gemeinheit des ſinnlichen Lebens verſinken, wodurch vor Allem der Trieb zum Schaffen gehemmt wird. Darum muß ſich dieſer im Künſtler als Enthuſiasmus offenbaren, als die höchſte Lebendigkeit und tiefſte Innigkeit des Gemüths, welches nur für das Schöne Sinn hat und, rein von unlauteren Abſichten und Stimmungen, mit glühender Inbrunſt das Ideale umfaßt. Sobald ſich dann das Gemüth und die Phantaſie des Künſtlers mit einer beſtimmten Kunſtidee erfüllt, ſo wird dieſe erhöhte Wärme des Gefühls zur künſtleriſchen Begeiſterung. Von ihr getragen, verſenkt ſich der Künſtler in ſeine Idee, ſchließt ſich ganz damit zuſammen und verbindet mit dem lebendigen Drange ſie zu geſtalten, die Ausdauer, welche ihn anhält, nicht eher zu ruhen, als bis er ſie vollkommen in die Kunſtform ausgeprägt und als vollendetes Kunſtwerk aus ſich herausgeſtellt hat.

Diese Freudigkeit im Schaffen, die Begeisterung, welche sich an dem Kunststoff entzündet und rastlos an seiner idealen Gestaltung wirkt, die Thätigkeit der dabei wirksamen Geisteskräfte und zugleich die Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit der genialen Production beschreibt uns Mozart in dem oben erwähnten Briefe auf eben so treffende als naive Weise, wenn er von sich selbst sagt: „Wie meine Art ist beim Ausarbeiten von großen, derben Sachen, darüber kann ich wahrlich nicht mehr sagen, als dies und kann auf weiter nichts kommen. Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, oder auch nach guter Mahlzeit beim Spazierengehen und in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann, da kommen mir die Gedanken stromweise und am besten. Woher und wie das, weiß ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, die behalte ich im Kopfe und summe sie wohl auch für mich hin, wie mir Andere gesagt haben. Halt' ich nun das fest, so kommt mir bald eins nach dem andern bei, wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen, nach Contrapunkt, nach Klang der Instrumente ꝛc. — — Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nicht gestört werde. Da wird es immer größer und größer, und ich breite es immer weiter und heller aus und das Ding wird im Kopfe fast fertig, wenn es auch lang ist, so daß ich es hernach mit einem Blicke gleichsam wie ein schönes Bild oder wie einen hübschen Menschen im Geist übersehe, und gar nicht nacheinander, sondern gleichsam Alles zusammen. Das ist nun ein Schmaus; alles Das zu finden und machen geht in mir nur wie ein schöner, starker Traum vor. Aber das Ueberhören, so Alles zusammen, ist doch das beste. Was nun so geworden ist, das vergesse ich so leicht nicht wieder, und das ist vielleicht die beste Gabe, die mir unser Herr

Gott geſchenkt hat. Wenn ich nun hernach einmal zum Schreiben komme, ſo nehme ich aus dem Sacke meines Gehirns, was ſchon vorher, wie geſagt, eingeſammelt iſt. Darum kommt es auch hernach ſchnell auf das Papier, denn es iſt eigentlich ſchon fertig, wird auch ſelten viel anders, als es vorher im Kopfe geweſen iſt" ꝛc.

Jener Trieb zum Schaffen und Bilden nimmt das ganze Leben des genialen Künſtlers hin und kann nicht beſſer veranſchaulicht werden, als durch das ſchöne Gleichniß, welches Goethe ſeinem Taſſo in den Mund legt:

Ihr haltet dieſen Drang vergebens auf,
Der Tag und Nacht in meinem Buſen wechſelt;
Wenn ich nicht ſinnen oder dichten ſoll,
So iſt das Leben mir kein Leben mehr;
Verbiete du dem Seidenwurm zu ſpinnen,
Wenn er ſich ſchon dem Tode näher ſpinnt.
Die köſtlichſten Geweb' entwickelt er
Aus ſeinem Innerſten und läßt nicht ab,
Bis er in ſeinen Sarg ſich eingeſchloſſen.

Was im Vorhergehenden von den Kräften der Phantaſie, von dem Talent und Genie geſagt worden iſt, gilt mehr oder weniger in allen Sphären, in welchen der menſchliche Geiſt thätig ſein kann. Künſtleriſch ſind Phantaſie, Talent und Genie erſt dadurch, daß ſie von Dem, was man den Genius, genialen Inſtinct, den göttlichen Funken nennt, durchdrungen und geleitet werden. Wir bezeichnen damit die der künſtleriſchen Phantaſie offenbarte unmittelbare Anſchauung und Vorſtellung der Idee des Unendlich-Schönen, von welcher uns das Endlich-Schöne geläutert und zum Kunſtſchönen verklärt wird. Schon das Talent iſt nicht wahrhaftes Kunſttalent ohne die Ahnung des Unendlich-Schönen. Wie es ſich jedoch in ſeiner Beſchränktheit und Einſeitigkeit gegen die Kunſtgat-

kung, welche das Genie ſchafft, nur nachahmend verhält, ſo iſt ihm auch die Idee des Unendlich-Schönen nur äußerlich und wird ihm erſt vermittelſt der Anſchauung des Kunſtſchönen, für deſſen Auffaſſung es die natürliche Empfänglichkeit beſitzt, zum Bewußtſein gebracht. Im Unterſchiede vom Kunſttalent bildet dagegen der göttliche Genius der Kunſt das eigenthümliche Weſen des Kunſtgenies und iſt mit dieſem ſo ſehr eins, daß der geniale Künſtler auch wohl ſelbſt Genius genannt wird. Denn der angeborne Genius befähigt ihn erſt, dem Endlichen den Schein des Unendlichen zu geben und ſo das Kunſtſchöne ſelbſt hervorzubringen oder deſſen Umfang, Form und Inhalt zu beſtimmen. Was in dem religiöſen Gebiete die Spur des göttlichen Ebenbildes genannt wird, welche dem Menſchen bei ſeinem Abfall aus dem Ewigen in das zeitliche Leben als die Bürgſchaft ſeiner Unendlichkeit geblieben iſt, die unmittelbare Beziehung zwiſchen Gott und dem endlichen Geiſte, das geiſtige Band, welches ihn an das Ewige knüpft, das unmittelbare Wirken des Göttlichen im Menſchen offenbart ſich im Künſtler als Genius, als die ihn erfüllende Vorſtellung der unendlichen Harmonie der Welt, welche das endliche Leben mit allen ſeinen disharmoniſchen Geſtalten in ſich aufhebt und zuſammenfaßt. Der Genius erleuchtet den Sinn des genialen Künſtlers, ſo daß dieſer in jeder endlichen Erſcheinung den Zuſammenhang und das Band mit der idealen Welt zu erkennen vermag und jede Stimmung und Anſchauung ſich in ihm unmittelbar zum Bilde, zur Melodie, zum Gedicht, zum Kunſtwerke geſtaltet. Er eröffnet ihm die Schätze des Idealreichs und befähigt ihn, jeden Gegenſtand unter dem Geſichtspunkte ſeiner Vollendung im Ewigen, im Reiche der idealen Welt anzuſchauen und darzuſtellen. Als die Eingebung der Idee des Unendlich-Schönen iſt der Genius

ein unmittelbares Geschenk Gottes und wird von der Kunst der meisten Völker in entsprechender Weise als ein Göttliches vorgestellt. Er ist die Hippokrene, der Castalische Quell, in dessen klarer Tiefe der Künstler das Bild des Unendlich-Schönen erblickt; der Pegasus, das geflügelte Götterpferd, welches ihn dem Boden der disharmonischen Endlichkeit entrückt und in die Gefilde des Idealen hinüberträgt; der Lichtquell des Schönen, „der vom Throne Gottes in die fernsten Welten wie ein klarer Strom aus Eden fließt"; der Nektar, von dem Goethe in dem Gedichte „die Nektartropfen" sagt:

„Als Minerva, ihren Liebling
Den Prometheus zu begünst'gen,
Eine volle Nektarschale
Von dem Himmel niederbrachte,
Seine Menschen zu beglücken
Und den Trieb zu holden Künsten
Ihrem Busen einzuflößen;
Eilte sie mit schnellen Füßen,
Daß sie Jupiter nicht sähe;
Und die goldne Schale schwankte,
Und es fielen wenig Tropfen
Auf den grünen Boden nieder.
Emsig waren drauf die Bienen
Hinterher und saugten fleißig.
Kam der Schmetterling geschäftig,
Auch ein Tröpfchen zu erhaschen;
Selbst die ungestalte Spinne
Kroch herbei und sog gewaltig.
Glücklich haben sie gekostet,
Sie und andre zarte Thierchen,
Denn sie theilen mit dem Menschen
Nun das schönste Glück, die Kunst."

So verknüpft die Phantasie des Künstlers, vom Genius geführt, alles Endliche mit dem Unendlichen. Sie

enthebt die einzelnen Gestalten ihrer isolirten, disharmonischen Stellung, befreit sie von allem Unwesentlichen, welches mit ihrer zufälligen Erscheinung zusammenhängt, läutert sie zu reinen Formen, zu wesentlichen Ideen und giebt ihnen durch die Beziehung auf die ewige Harmonie der Welt den Schein idealer Vollendung.

B. Das Endlich-Schöne in der Phantasie der Völker.

(Allgemeine Kunstgeschichte.)

a. In der Entwickelung der durch die religiöse Idee bedingten Unterschiede in der Phantasie der Völker beginnen wir mit dem Wesen der Phantasie der monotheistischen Völker des Orients, zunächst der Inder.

Die Religion der Inder geht, wie ursprünglich die aller Völker, von der unmittelbaren Anschauung der endlichen Dinge aus. Der Mensch fand sich inmitten einer werdenden Erscheinungswelt und hielt diese, so wie sie vorlag, als die nächste Gestalt der Wahrheit fest. Da er sie als ein selbständiges, in sich abgeschlossenes, bewegtes Leben vor sich sah und seine eigene Beschränktheit, Abhängigkeit und Hilflosigkeit fühlte, so betrachtete er sie als den Urgrund seines und alles Lebens. Er vergötterte sie in ihren einzelnen Formen und verehrte in ihr die höchste Macht, welcher er sich unterordnete. Dies ist die erste und älteste Form der indischen Religion.

Je mehr sich aber der Einzelne mit der ihm fremd gegenüberstehenden Natur befreundete, je bekannter er mit ihren Erscheinungen und Gestalten wurde, um so mehr sah er ein, daß es nicht eine seinem eignen Wesen fremde Macht sei, welche sich zu den Naturgestalten entfaltet und in ihnen lebt und wirkt. Er machte die Beobachtung, daß zwar

die einzelnen Gestalten entstehen, sich verändern und vergehen, aber doch immer neue Dinge derselben Art zum Vorschein kommen, und fühlte, daß ein gemeinsames Band zwischen ihm und der Natur vorhanden sein und der ganzen Erscheinungswelt ein allgemeines Wesen zum Grunde liegen müsse, dessen Geschöpf er selbst sei und die Naturgestalten, welche in stätem Wandel und Wechsel vor seinem Blicke vorüberschwebten. So bildete sich bereits die folgende bestimmte Weltanschauung, welche als die zweite Stufe der indischen Religion historisch vortrat. Ueber allem zeitlichen Wechsel steht die Naturmacht, welche im beständigen Auswirken ihrer selbst die Vielheit der individuellen Dinge und ihre Formen, Eigenschaften und Zustände hervorbringt. Jede Gestalt der Erscheinungswelt ist also eine Incarnation oder Verkörperung Gottes oder dieser Naturkraft.

Indessen hob das religiöse Individuum nur einzelne Naturgestalten und Menschen, welche sich in irgend einer Weise vor der Menge der übrigen auszeichneten, hervor und verehrte sie insbesondere als die Verkörperungen des allgemeinen Wesens. So ward bei den Indern einzelnen Heroen, bestimmten Naturgestalten, z. B. Affen, dem Gangesflusse u. s. w. ein besonderer Cultus zu Theil. Darum wurden sie jedoch nicht als selbständige, von einander verschiedene Götter aufgefaßt, sondern nur als die verschiedenen Formen desselben Gottes. Die religiöse Vorstellung breitete den Verwirklichungsproceß des Wesens zu einer Geschichte der Verwandlungen und Thaten des einen Gottes aus. Er erscheint bald als Schildkröte, welche die Welt auf den Rücken nimmt und aus den Fluthen emporhebt; bald besiegt er als Löwe oder Eber wilde Riesen; bald endlich bezwingt er als Held in Menschengestalt feindliche Könige.

Je nachdem nun aber der Mensch die wesentlichen

Seiten in's Auge faßte, welche in dem Begriffe der Naturmacht enthalten sind, unterschied er drei Hauptformen derselben und gab jeder eine besondere Bezeichnung. Der Inder nannte das allgemeine Wesen Brahma, d. i. den Großen, Herrlichen, die Gottheit schlechthin, und bezeichnete es damit in seiner Einheit als schöpferische Macht. In so fern es aber in den Geschöpfen, in den Erscheinungen das Lebendige, Seelenhafte, das Wesentliche und Bleibende, das die Geschöpfe Erhaltende und Durchdringende ist, gab er ihm zugleich den Namen Krischna und Wischnu. Allein der Mensch sieht auch die Welt bewegt; die Gestalten entstehen, erscheinen, verwandeln sich und entschwinden wieder seinem Blicke, so daß die Dinge zugleich eine Scheinwelt für ihn sind. Daher ist in Begleitung Wischnu's die Maja, neben dem Gotte des Bleibenden und Erhaltenden, die Gottheit der wechselnden und vergänglichen Erscheinung, des Scheines und Sinnentrugs. Ja er sieht nicht bloß, wie die Dinge vorüberschweben, sondern auch, wie sie vergehen und vernichtet werden, und so erscheint ihm das Wesen, welches als Schöpfer Brahma, als Erhalter Wischnu genannt wurde, zugleich als Zerstörer seiner eigenen Gestaltungen. Als solchen nannten ihn die Inder Siwa oder Mahadewa. Er ist der schaffende und zerstörende Naturgeist, von dem in Goethe's Faust gesagt wird:

In Lebensfluthen, im Thatensturm
Wall ich auf und ab,
Wehe hin und her!
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben,
So schaff ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid.

Brahma, Wischnu und Siwa sind also nicht drei verschiedene Götter, sondern nur verschiedene Namen für die besonderen Erscheinungsformen, Existenzweisen oder Bedeutungen des einen göttlichen Wesens. Jede der drei genannten Formen des göttlichen Wesens wurde ursprünglich einzeln gedacht, so daß in den verschiedenen Gegenden das allgemeine Wesen unter einem dieser Namen und einer der angegebenen Bedeutungen vorgestellt und verehrt wurde, je nachdem man es nach der einen oder andern Seite der in ihm enthaltenen Beziehungen zur Welt auffaßte und benannte. So theilten sich die Inder in Verehrer des Brahma, in Anhänger des Wischnu und des Siwa. Diejenigen, welche das göttliche Wesen als Wischnu verehren, sind dem Ruhigen, Erhaltenden und Sanften geneigt, womit denn die uralte Scheu zusammenhängt, irgend ein lebendiges Wesen zu beleidigen oder zu tödten. Die Anhänger des Siwa dagegen folgen mehr einer rohen, wilden Gesinnung und sind dem Kriege zugethan. Die Zusammenfassung der drei Seiten des allgemeinen Wesens zu der sog. Trimurti ist erst ein Werk der späteren indischen Mythologie und Philosophie. Sie gehörte aber nie in Indien zum allgemeinen Volksglauben, welcher stets an der Einheit des göttlichen Wesens festhielt.

Die religiöse Anschauung dieser zweiten Religionsstufe der Inder gestaltete sich unter Vermittelung des Denkens zu einer bestimmten Religionslehre, welche in drei miteinander zusammenhängenden Abstufungen, dem Lamaismus, Buddhaismus und Brahmaismus die dritte und letzte Stufe der indischen Religion bildet.

Das allgemeine Wesen ist an sich nur die Möglichkeit und der Trieb, die Erscheinungen zu erzeugen oder sich in denselben zu verwirklichen. In den Naturdingen lebt und wirkt es als unbewußter Naturtrieb; erst im Menschen

gewinnt es Persönlichkeit und wird zu einer concreten geistigen Existenz. In ihm und durch ihn erst kommt es zum Bewußtsein seiner selbst. Denn da das allgemeine Wesen aller Dinge auch im Menschen zur Erscheinung kommt und dieser nichts als eine bestimmte, individuelle Gestalt desselben ist, so wird es sich selbst gegenständlich, wenn sein Begriff vom Menschen gedacht wird. Diese Einsicht erwachte schon bei den Indern. Allein zunächst war es nur ein einzelner Mensch, in welchem sich auf diese Weise das Wesen selbst vorstellte. Er ward sich der Thatsache bewußt, daß der Weltgeist im Menschen zum Bewußtsein seiner selbst und zum Denken seines Begriffes gelange. In diesem hatte sich demnach zuerst das allgemeine göttliche Wesen selbst erfaßt und er trat mit der Bedeutung auf, der erschienene Gott zu sein. Die andern Menschen, welche sich nicht zum Selbstbegriffe Gottes erhoben, stellten sich von selbst als untergeordnete, endliche Geister unter den zum Gott gewordenen Menschen, verehrten ihn als geistlichen und weltlichen Herrn, beteten ihn als den sichtbaren, wirklichen Gott an und brachten ihm ihre Opfer dar. Die Inder nannten dieses erste Individuum Lama.

Da nun aber der erste Mensch, in welchem die Naturmacht persönlich wurde und zum Denken ihrer selbst gelangte, auch wie alle andern Menschen einen Körper hatte und also mit einer vergänglichen Seite behaftet war, so mußte er, wie sie, vergehen. Er starb und wurde nun als der unsichtbare Gott in den Erscheinungen betrachtet. Diese zweite Thatsache des entwickelteren religiösen Bewußtseins bildet das Wesen des sog. Buddhaismus, in welchem diese Anschauung zur Religionslehre wurde und die Bildung einer Hierarchie herbeiführte. Ein Königssohn Gautama lebte im 6. Jahre v. C. als Sakjamuni, d. h.

als Einsiedler, wurde Buddha, d. i. ein Weiser, Philosoph, und gelangte ebenfalls zur Stufe des sich selbst wissenden Gottes. Er war also nur eine Wiederholung jenes ersten Individuums, welches auch Buddha, ein Weiser war und dann als Lama angebetet wurde. Gautama ward nach seinem Tode von seinen Anhängern unter dem Namen Buddha als Gott verehrt. In Folge des von ihm als Einsiedler gegebenen Beispiels, bildete sich ein System von Weisen (Buddhas), Einsiedlern, Mönchen und Klöstern. Eine förmliche Hierarchie entstand, deren Spitze der Dalai Lama als oberster Priester, als geistlicher und weltlicher Herr einnahm.

Nach einer andern Seite hin ist der Brahmaismus eine Folge der Einsicht, daß der Weltgeist im Menschen persönlich und seiner selbst bewußt werde. Denn sobald erst ein Individuum die Bedeutung erlangt hat, der sichtbare und concret gewordene Gott zu sein, so kommen dadurch auch Andere zu der Erkenntniß, daß sich das allgemeine Wesen im Menschen begreife. Die an dem einen Individuum angeschaute Thatsache wird zur allgemeinen Wahrheit, und Viele erheben sich gleichfalls zum Denken des Weltgeistes und sind nun eben so berechtigt, mit der Behauptung aufzutreten, daß sich auch in ihnen Gott begriffen habe und sie daher ebenfalls der sich wissende Weltgeist, der erschienene Gott seien. Sie bilden dann gleichsam eine Geisterkette, in welcher jedes Glied der sich wissende Gott ist. Sie grenzen sich als Kaste ab und bilden eine geschlossene, über Himmel und Erde gebietende Macht. Denn die andern Individuen, welche in der Sinnlichkeit und den endlichen, zufälligen Interessen des äußern Lebens hängen bleiben und die Erscheinungswelt nur sinnlich anschauen, ohne ihr Wesen zu begreifen, stehen unter ihnen. Dieses Reich der Wissenden sind die Brahminen.

Sie entwickeln nun die in dem göttlichen Wissen enthaltenen Bestimmungen und geben so die folgende Lehre.

Das allgemeine Wesen oder die Substanz, d. h. die geistige Unterlage der wirklichen Welt heißt Brahm. Als die Möglichkeit und der Trieb zu erscheinen, sich zu incarniren, wird es Wischnu, Krischna ꝛc. genannt. Aber es ist auch zugleich die Macht, alle einzelnen Dinge, welche es geschaffen hat, wieder zu vernichten und sich so aus dem Wechsel der Erscheinungen in seiner Einfachheit und Allgemeinheit wieder herzustellen. Als diese Fähigkeit heißt es Mahadewa und Siwa. So ist Gott an sich beschaffen. Als die Einheit dieser drei Bedeutungen erhält es den Namen Trimurti. Diese verwirklicht sich nun zu den Gestalten der Natur und dem Reiche der endlichen Geister, welchen die Maja, d. i. der Schein der vor dem Geiste vorüberschwebenden Bilder und Erscheinungen entgegensteht. Aber die Trimurti muß auch nach ihrer Verwirklichung durch die Erscheinungswelt hin zu sich zurückkehren und sich geistig erfassen, um Das, was sie an sich war, nun auch für sich zu werden. Sie thut dies im Menschen und zwar im Brahminen. Wenn dieser die Außenwelt, seine individuellen Interessen und die sinnlichen Anforderungen der Natur aufgiebt, sich ganz in das Anschauen des Wesens versenkt und die in demselben enthaltenen geistigen Bestimmungen denkt, so wird sich damit das allgemeine Wesen selbst gegenständlich und begreift sich selbst und seine Erscheinung. Denn der Brahmine, an sich schon eine bestimmte Gestalt des Wesens selbst, gewinnt eine allgemeine Bedeutung, wenn er, sein individuelles Sein vergessend, nur die im Begriffe des Weltgeistes liegenden Bedeutungen sich vorstellt und so zum allgemeinen Denken sich erhebend mit dem Weltgeiste selbst eins wird.

Das reine Resultat der indischen Religionslehre ist

also der Weltgeist, wie er im Brahminen zum Selbstbewußtsein gelangt. Aus der Beschaffenheit des Brahminen ergiebt sich zugleich die Anschauung, welche aus der indischen Religionsstufe hervorgeht und das Wesen der persischen Religion oder des sogenannten Parsismus bildet, welcher von derselben Naturansicht wie die indische Religion ausging und von Zoroaster weiter durchgebildet wurde.

Der Brahmine ist also der zum Bewußtsein seiner selbst gekommene Brahm. Da nun die ganze Erscheinungswelt die Verkörperung Brahms und somit dieser in Wirklichkeit selbst ist, so existirt Brahm offenbar in zwei ganz verschiedenen und von einander getrennten Formen. Sobald er sich im Brahminen zum reinen Denken seines Wesens erhebt, denkt er nur seinen Begriff mit den in ihm enthaltenen allgemeinen Bestimmungen, macht sich nur in seiner geistigen Bedeutung oder als Geist zum Gegenstand seiner Vorstellung und scheidet die natürliche Seite seiner Existenz und die individuellen Gestalten der Erscheinungswelt von sich aus. So trennt er sich von sich selber und zerfällt in zwei sich widersprechende Seiten. Einerseits ist er der sich wissende Gott. Auf der andern Seite erscheint er als das Reich der Naturgestalten und der endlichen Individuen, ohne sich seines Wesens bewußt zu sein. Der Wechsel dieser beiden Existenzweisen Brahms zeigt sich am Brahminen. Dieser denkt das Wesen der Welt, weiß dann nichts von den individuellen Erscheinungen, die er unberücksichtigt liegen läßt, und ist so der sich wissende und sein Wesen denkende Brahm. Dann ist er wieder in die Zufälligkeit des Lebens hingenommen, ist Mensch und als solcher wie alle Menschen den Schranken der Endlichkeit unterworfen. Er schaut dann in sinnlicher Weise die Dinge an, lebt und handelt wie andere Menschen, geht seinen zufälligen Interessen nach. Er muß

essen, trinken wie Andere, ein Kopfschmerz hindert ihn, sich in das reine Denken des Allgemeinen zu versenken, des Schlafes gar nicht zu gedenken, welcher Brahm, den absoluten Geist völlig seiner selbstbewußten, geistigen Existenz beraubt. Hieraus geht hervor, daß Brahm an sich nichts ist, sondern erst in der endlichen Welt eine concrete Existenz gewinnt; daß ferner die Welt oder er als endliches Dasein in den Zwiespalt und Kampf zweier Daseinsweisen zerfällt: in das Reich der allgemeinen Begriffe oder Ideen, welche den Inhalt des im Brahminen gesetzten göttlichen Wissens bilden, und in die individuellen Erscheinungen, in welchen jene Begriffe verwirklicht sind.

Zu dieser Einsicht, daß im zeitlichen Leben kein ewig zu sich zurückgekehrter und seine ganze Erscheinung geistig in sich zurückfassender Brahm existiren könne, gelangten die Inder nicht. Die persische Religion hebt dagegen mit dieser Erkenntniß an. Sie stellt sich die beiden Existenzweisen des allgemeinen Wesens als zwei selbständige Geister vor, an welche sie jenen Kampf des endlichen Lebens knüpft: Zeruane-Akherene, d. h. das eine Unendliche, die Ewigkeit existirt als der Zwiespalt zweier Geister des Ormuzd und Ahriman. Jener ist das wahre Wesen der Welt, der Inbegriff der reinen Ideen, welche in dem göttlichen Wissen enthalten sind, weßhalb er auch die allein gute Existenz, der reine und gute Geist ist. Die ewigen Ideen, welche er in seinem Denken vereint, werden in der religiösen Vorstellung zu der Schaar guter Engel, den Fervers, welche in seinem Honover, d. h. seinem ewigen Sein zusammen sind und seine Macht bilden. Ahriman dagegen repräsentirt die unwahre Gestalt des Geistes, die diesem entfremdete zufällige Erscheinung. Es ist daher der böse Geist. Die Schaar seiner Engel, die Dews, die schlimmen Quälgeister, welche

das Wissen des guten Geistes durchbrechen und ihn dadurch um seine eigenthümliche Existenz bringen, erscheinen in den verschiedensten Gestalten des endlichen Lebens. Theils treten sie in feindlichen Naturgestalten vor, wie Schlangen, Wölfen, Fliegen ꝛc., oder in bösen Menschen, theils als die Bedürfnisse, Uebel und Mängel des irdischen Lebens, wie Essen, Trinken, Laster jeder Art, Kummer und Sorgen, Krankheit, Schlaf und Tod. Sie greifen den guten Geist an und entreißen ihm seine Fervers, d. h. sie rauben ihm seine Ideen, verhindern ihn am Denken. Damit hört er auf zu existiren; denn sein wesentliches Sein beruht im Denken der Ideen. Aber Ormuzd besiegt auch wieder den Ahriman und seine Geister, er macht sich von ihnen lös und fesselt sie unter die Macht des Geistes. Jedoch dauert es nicht lange, so erheben sich die Besiegten von Neuem und der alte Kampf bricht wieder aus, um sich in's Unendliche fort zu wiederholen.

Sobald nun einmal im Geiste das Bewußtsein über einen Zwiespalt erwacht, entsteht sofort auch das Bedürfniß ihn zu lösen. So war es auch mit dem Parsismus. Er war von der Idee der Einheit des Wesens ausgegangen, erkannte darauf, im Fortschritt über die indische Religion, daß das Wesen in einen endlichen Dualismus auseinander gehe und stellte daher zugleich die Forderung, ihn aufzuheben, indem er die Erwartung aussprach, Zeruane-Akherene werde dermaleinst aus dem Kampfe zur Einheit zurückkehren und der Gott werden, welcher Alles in Allem ist.

Weil aber die persische Religion in dem falschen Wege, welchen die indische eingeschlagen hatte, um das wahre Wesen Gottes zu erkennen, weiter ging, so war sie nicht im Stande, jenen Widerspruch selbst zu lösen. Die Inder waren nämlich nicht zu der Erkenntniß gelangt, daß sich Gott nur durch sich selbst und die ganze

Erscheinungswelt, nicht aber in einer einzelnen Erscheinung ganz in sich zurückfassen könne. Eine einzelne bestimmte geistige Existenz, wie der einzelne Mensch, kann nicht der geistige Zusammenschluß aller geistigen Existenzen sein. Der Gott, welcher Alles in Allem ist, oder die Unendlichkeit des göttlichen Wesens geht nicht in einer endlichen Gestalt auf. Das ganze Wesen macht sich zur Welt der individuellen Erscheinungen des Geistes und der Natur, und faßt die ganze Erscheinungswelt mit allen individuellen Gestalten derselben ewig in sich zurück, als die sich wissende, concrete Totalität alles individuellen Lebens. Anstatt zu diesem Satze fortzuschreiten, verlegten sie den ewigen Geist und Selbstbegriff der Welt in eine bestimmte Form des endlichen Geistes, in das Denken. Dadurch brachten sie ihn in Zwiespalt mit sich selbst und seiner Erscheinung und setzten ihn zugleich zu einem bloß abstracten Begriffe herab. So ist im Brahminen dieser Zwiespalt vorhanden; denkt er die Idee Gottes, so läßt er die Vielheit aller individuellen Erscheinungen unbegriffen außer sich liegen. Schaut er dagegen die Dinge nur sinnlich an und nimmt sie in die unmittelbare Erfahrung auf, so denkt er nicht die Ideen und ist nicht absoluter Geist. Zugleich ist aber auch der im Brahminen sich denkende Brahm oder das Wesen nicht concreter Geist, sondern nur ein gedachter, abstracter Begriff. Wenn sich der Brahmine Gott oder Brahm vorstellt und denkt, hat er damit nicht Gott selbst, sondern nur eine Vorstellung, einen Begriff von ihm in seinem Denken und noch dazu nicht den ganzen Begriff Gottes. In diesem als dem Begriffe des Alls sind die Begriffe aller, selbst der individuellsten Erscheinungen enthalten. Das Wissen des Brahminen bezieht sich aber nur auf das Wesentliche, Allgemeine in der Erscheinungswelt, auf die Gattungen, nicht auf die indivi-

duellen Gestaltungen. Denn was ist Brahm, Krischna u. s. w. anders als das Bleibende, Wesentliche in den Erscheinungen, also die Gattung, das Generelle, welches ewig ist, während das Individuelle vergeht. Die Gattungen existiren aber als solche nicht in der Wirklichkeit, in welcher nur Individuelles vorhanden ist. Sie haben daher keinen andern Ort der Existenz, als den Geist, welcher sie denkt, und existiren nur als gedachte, als abstracte Begriffe, welche der Verstand aus den Merkmalen der individuellen Dinge abgeleitet hat. In so fern aber das Wesen nichts ist, als der Inbegriff aller Gattungen oder allgemeinen Begriffe, so existirt es auch nur im Denken oder als Gedachtes und der Begriff des Wesens ist das Wesen selbst. Der Begriff Gottes mit den in ihm enthaltenen allgemeinen Bestimmungen bildet nunmehr selbst die eine Klasse individueller endlicher Existenzen, nämlich die Gattung der abstracten Begriffe. Die andere Klasse von Existenzen sind ihnen gegenüber die individuellen concreten Einzelheiten, woraus dann erhellt, daß jene Begriffe nicht die Totalität sind. Vielmehr zerfällt diese in den endlichen Dualismus der Begriffe und Realitäten. Und so stehen wir denn wieder beim persischen Dualismus. Das All, das Unendliche, Brahm zerfällt in den Zwiespalt des Ormuzd als des Complexes der abstracten Begriffe, und des Ahriman, welcher die Gattung aller zufälligen, concreten Einzelheiten repräsentirt.

Der Parsismus stellte nun zwar die Forderung, daß Zeruane-Akherene diesen Zwiespalt in sich aufheben und mit sich zusammengehen solle, um Alles in Allem zu sein. Aber wie war eine Lösung möglich, nachdem der Zwiespalt als ein nothwendiger und ewiger anerkannt und an zwei ewige Wesen, Ormuzd und Ahriman, vertheilt war. Schon die Erwartung und Hoff-

nung, daß einst der Tag kommen werde, wo Gott seine Einheit wiederherstellen und der wahrhaft ewige absolute Geist sein würde, war ein Irrthum. Denn wenn Gott der Grund jenes Dualismus ist, so kann dieser nur unter der Bedingung existiren, daß er in der Einheit Gottes getragen, zusammengefaßt und somit gelöst ist. Ueberhaupt wann Gott die geistige Einheit der Welt sein soll, so kann und braucht er dies nicht erst zu werden. Denn auf keinen Fall kann eine Ewigkeit an einem bestimmten Zeitpunkte beginnen. Also hat Gott, das unendliche Wesen, Brahm, Zeruane-Akherene allen Dualismus in sich aufgehoben und existirt ewig als der eine absolute, d. h. in sich vollendete und über allem endlichen Widerspruche wahrhaft erhabene Geist.

Dieses Resultat spricht der jüdische Monotheismus aus, in welchem daher die religiöse Entwickelung, welche mit dem indischen Pantheismus anhob und sich im persischen Dualismus fortsetzte, ihren Abschluß erreichte. Hier erst erscheint das Wesen, die allgemeine Substanz zum selbstbewußten Geiste verklärt. Die indische Religion war von der unbestimmten natürlichen Grundlage der endlichen Erscheinungswelt ausgegangen. Die weitere Fortführung, welche das Wesentliche in der persischen Religion bildet, besteht dann darin, daß das Product des allgemeinen Wesens, die Erscheinungswelt als Dualismus erkannt und die Forderung ausgesprochen wird, daß die Substanz durch den Dualismus oder die Wechselwirkung mit sich selbst zum Bewußtsein gelange. Die Substanz als ewige Persönlichkeit, oder als selbstbewußter Geist ist sodann die wesentliche und bestimmende Idee des Hebraismus.

„Gott ist ein Geist, außer welchem es Nichts giebt und der keine andere Götter neben sich duldet.“ In die-

sem einen Satz ist das ganze Wesen des jüdischen Monotheismus ausgesprochen. Alles Weitere ergiebt sich von selbst. Sofort war damit gleich anfangs der Dualismus zweier feindlichen Mächte abgewiesen und das All als der eine Geist bestimmt. Weil er allein der ewige Geist ist, so giebt es weiter keine individuellen Geister, welche auch ewig und durch sich selbst sind. Denn sonst wäre Gott keine Einheit, sondern eine Vielheit. Alles, was daher außer Gott existirt, ist nicht ewig oder trägt den Grund seiner Existenz nicht in sich selbst, sondern ist geschaffen und muß, weil nur Gott allein ewig ist, vergehen, wie es entstanden ist. Weil aber außer Gott nichts existirt, und nichts aus ihm hervorgehen kann, widrigen Falls sich sein ewiges Wesen verändern würde, so schafft er die Welt aus Nichts durch die bloße Kraft seines Schöpferworts. Und so entstand neben Gott eine werdende Welt, die mannichfaltigen Naturgestalten und sein edelstes Geschöpf, der Mensch. Sie entstehen, wenn er seinen Geist schickt, und vergehen wieder, wenn er ihn zurückzieht, um ihn in andere Gestalten auszusenden. „So er spricht, so geschieht es, so er gebeut, steht es da. Er läßet aus seinen Odem, so werden sie geschaffen, und erneuert die Gestalt der Erde. Verbirgt er sein Angesicht, so erschrecken sie. Er nimmt weg ihren Odem, so vergehen sie und werden wieder zu Staub."

Der Hauptmangel der jüdischen Religion bestand darin, daß der Mensch oder der bestimmte Geist als vergänglich betrachtet wurde. Dies widerspricht der Ewigkeit Gottes. Ist er wahrhaft ewig, so ist es auch sein Geschöpf. Weil sein Wissen und Schaffen nicht wie das des Menschen ein zeitliches ist, so ist auch Alles, was er weiß und erzeugt, in seiner Ewigkeit gegründet und gehalten und wird durch sein Wissen und Thun verewigt. Jenen

Mangel tilgten die polytheistischen Religionen, in welchen der endliche Geist zu seiner absoluten Berechtigung gelangte.

Die übrigen asiatischen Religionen, in welchen das Princip der Einheit Gottes vorherrscht, sind dem Wesen nach von untergeordneter Bedeutung. Die drei Hauptvölkerstämme Asiens sind die Arier, Chinesen und Semiten. Zu den Ariern gehören außer den Indern und Persern die Armenier. Diese blieben ohne eine originelle geistige Entwickelung. Sie wurden ein Mischlingsvolk, verloren so alle Eigenthümlichkeit des geistigen Strebens und haben daher auch in der Kunstgeschichte keine selbständige Bedeutung. Die Chinesen empfingen ihre Bildung von Indien. Sie kamen aus eigener Kraft nicht über die untersten Stufen der Naturreligion. Seit dem ersten Jahrhundert nach Christi Geburt breitete sich der Buddhaismus in China aus und herrscht noch jetzt über den größern Theil dieses Reichs. Semitische Völker sind außer den Juden die Phönizier, Ueberreste der alten Cananiter, die Babylonier, Assyrer und besonders die Araber. Der Religion der drei ersteren lag, wie der aller semitischen Völker, eine monotheistische Anschauung zum Grunde, welche jedoch mit den Elementen einer einfachen, ursprünglichen Naturreligion Hand in Hand ging; während sich aber bei den Juden die Naturanschauung vergeistigte und zu einem reinen Monotheismus gestaltete, brachten es jene zu keinem geistig entwickelten religiösen Bewußtsein und daher auch zu keiner eigentlichen Kunst.

Auch die Religion der Araber war schon vor dem Islam monotheistisch und der jüdischen, wie sie vor ihrer Ausbildung durch das Mosaische Gesetz beschaffen war, nahe verwandt. Sie verehrten Abraham als ihren

Stammvater. Die Sage verknüpfte ihn mit dem heiligen Stein zu Mekka. Er hatte einst auf diesem Steine gestanden und ihn dadurch geheiligt. Unter den Juden trat nun Moses auf und erhob die abrahamitische Religion zu universeller Bedeutung. In Arabien blieb dagegen die alte Religion, und obwohl sie immer mehr sank und nur durch die Dichter mit Mühe religiöse Gesittung erhalten wurde, so lebte doch das Andenken an den Monotheismus bis auf Muhammed fort. Durch den Verfall der alten arabischen Lebenselemente und die Berührung und Bekanntschaft mit fremden Religionen war seine neue Lehre vorbereitet. Sie ist eine äußerliche, willkürliche Zusammensetzung einzelner, aus ihrem wesentlichen Zusammenhange losgerissener Elemente fremder Religionen. Vor allen Dingen hielt Muhammed die Einheit und Geistigkeit Gottes fest, wie sie der Hebraismus aufgefaßt hatte. Daher lehrte er im Gegensatze gegen die christliche Dreieinigkeit: Gott ist ein Geist, er kann schaffen, aber er wiederholt nicht sein eigenes Wesen in einem andern Geist. Abweichend vom strengen Hebraismus nahm er sodann besonders aus dem Christenthume die Lehre von der Unsterblichkeit und der Ausgleichung und Vergeltung nach dem Tode. Daraus entsprang denn als höchste Lebensaufgabe des religiösen Individuums das Gebot des Kampfes gegen das Böse, gegen die Selbstsucht und alle feindlichen Mächte des Lebens und der Islam, d. h. die unbedingte Hingabe des geistigen Menschen an Gott, Aufopferung des Egoismus und die mystische Versenkung in die Alleinheit Gottes. In dieser Hingabe sind Alle vor Gott gleich, alle Moslemin sind in dieser Hinsicht Brüder; König und Bettler haben keinen Vorzug vor Gott. Hiebei beging jedoch Muhammed den Fehler, daß er die religiöse Erkenntniß und Vereinigung mit Gott von seiner Auctorität

abhängig machte und so den innern Keim der höchsten Erkenntniß und die freie geistige Hingabe an Gott gewaltsam unterdrückte. Denn den Schlußstein seiner Lehre bildet der Satz: es ist ein Gott und Muhammed ist sein Prophet; alle Erkenntniß ist an seine Ansprüche im Koran gebunden.

Wo aber die Hingabe an das höchste Wesen nicht durch die Selbstbestimmung des Gemüthes bedingt, sondern durch ein starres Gesetz äußerlich geboten wird, wo die Erkenntniß nicht aus den im Geiste vorhandenen Keimen sich frei entfaltet und an eine unwandelbare äußere Auctorität gefesselt ist, da kann es nicht ausbleiben, daß das Gebot übertreten, die Auctorität bezweifelt wird. So geschah es denn auch in dem Islam. Im Anfang konnte wohl Muhammed als Auctorität gelten; aber später, wo neue Verwickelungen eintraten, neue Ideen auftauchten, wo Macht und Reichthum eine angeborene Sinnlichkeit zum Genusse reizten, konnten die Einzelnen, nicht gewohnt, Gott durch den eignen Geist zu erkennen und sich unmittelbar zu ihm hinzuwenden, auch die Religion des Meisters nicht vollkommen erhalten. Schon gegen Ende des neunten Jahrhunderts waren die Kalifen nicht mehr dem Propheten ähnlich. Sie verfielen in Luxus und Schwelgerei, setzten sich über die Vorschriften des Koran hinaus; und dasselbe fand darum auch mehr oder weniger bei den einzelnen Moslemin Statt. Wo man nun über den Koran hinausging, berief man sich auf die Sunna oder die Ueberlieferung, auf die nicht im Koran aufgezeichneten Erzählungen von Dem, was Muhammed gesagt und gethan haben sollte. So bildete sich in jener Zeit die große Spaltung im Islam in die Sunniten, welche die Tradition vertheidigten und dem Denken, der Wissenschaft und Kunst eine größere Freiheit gestatteten, und in die, welche sich streng an den Koran hielten und jede Abweichung da-

von verdammten. Sie wurden Schiiten genannt, weil sie sich an die Schia, d. h. die Secte oder Faction der Aliden, eines von der Regierung verdrängten Zweigs der Familie Muhammeds, anschlossen.

Außerdem entstand eine Menge anderer Secten, welche alle darauf hinwiesen, daß der Islam in seiner starren Gesetzlichkeit nicht ausreiche. Unter diesen ist jedoch nur eine für die Kunst und die geistige Entwickelung des Orients von Bedeutung, der Sofiismus, welchen man im Vergleiche mit dem Rationalismus der Sunniten und der Orthodoxie der Schiiten den Mysticismus des Islam nennen kann. Die Secte der Sofis, d. h. der Weisen, Einsiedler, welche wahrscheinlich in Syrien im neunten Jahrhundert entstand und vom elften bis in's vierzehnte Jahrhundert blühte, gehörte nicht zum Islam allein, schloß sich aber eng an denselben an. Ihre Lehre beruht, wie die der Buddhas und Brahminen, auf der Einkehr des Menschen in sich und der Versenkung des Geistes und Gemüths in die Anschauung des göttlichen Wesens.

Je mehr über den äußeren Spaltungen das Wesentliche in der Religion vergessen und der todte Buchstaben herrschend wurde, desto mehr fühlten einzelne große Geister den Drang, alle äußere Religion aufgebend sich wieder in unmittelbaren Verkehr mit Gott zu setzen und so die Religion im eignen Innern wiederherzustellen. Darum fordert der Sofiismus vor Allem gänzliches Aufgeben jeder äußerlich angenommenen unklaren Ansicht, damit Jeder ungetrübt die Wirkungen Gottes in sich fühlen und seine Stimme vernehmen könne. Dies ist aber nur möglich, wenn der Mensch zugleich jedes Vorurtheil über die äußeren Dinge, jeden Haß, alle Feindschaft aufgiebt und mit der ganzen Natur und allen Menschen in Frieden lebt. Nur wenn er alle Menschen als gut betrachtet und

in allen das Gute fühlt und liebt, steht er auch mit dem höchsten Wesen in Frieden und Freundschaft; und lebt er so in Gott und giebt freudig sein ganzes Selbst an ihn hin, dann wird er auch das Einzelwesen immer wieder mit neuer Liebe umfassen und sich vor Sünde und Irrthum bewahren; denn

„wo die Lieb' erwachet, stirbt
Das Ich, der dunkele Despot.
Du, laß ihn sterben in der Nacht
Und athme frei im Morgenroth."

So ist der Sofismus die höchste geistige Erscheinung im Islam. Die ausgezeichnetsten Geister sind ihm gefolgt, das Schönste und Edelste schloß sich ihm an. Namentlich wurde die Poesie durch ihn erneuert und zu einer sinnigen Naturanschauung, einer gemüthlichen Betrachtung des Alllebens hingezogen, wie sie schon in dem Brahmaismus und Buddhaismus vorherrschend war. Wie auf dem Gebiete dieser Religionsstufen sehen wir daher auch im Sofismus den Zustand der Vereinzelung aus dem Streben, sich ungestört in die Anschauung Gottes zu versenken, hervorgehen. So brachte der Sofismus die Bettelmönche hervor, die Fakirs, d. i. die Armen oder, wie sie im Persischen genannt werden, die Derwische, d. h. „die zur Thüre hineingehen", nämlich um zu betteln. Diese Neigung zum einsamen und klösterlichen Leben kam jedoch erst allmählig auf. Die ersten Sofisen zogen sich durchaus nicht unthätig von dem Leben zurück. Zu den größten Sofis gehören Dschuneid, Dschelal Eddin Rumi, Ferid Eddin Attar, Hafis, Sadi, Dschami. Doch fehlte es auch nicht an unbedeutenderen Geistern, welche den sofischen Zustand nur äußerlich nachahmten. Andere gingen erst im Alter zum Sofismus über, wenn sie das Leben genossen hatten.

Da in der religiösen Anschauung der Inder, Perser und Juden Gott als die einzig wahre, gute und wesentliche Existenz, alles Uebrige aber als unwesentlich, zufällig, unwahr, böse, nichtig, als bloßer Schein betrachtet wird, so hat bei allen drei Völkern die Kunst, deren Aufgabe nur ist, das Wesentliche und wahrhaft Seiende darzustellen, hauptsächlich nur das Göttliche zum Inhalt und trägt vorherrschend einen religiösen Charakter. Die verschiedene Auffassung des göttlichen Wesens bedingt nun im Einzelnen einen bestimmten Unterschied im Inhalte der Kunst, in der Richtung der künstlerischen Phantasie und der Kunstform jener Völker.

Den Inhalt der indischen Kunst bildet das allgemeine Wesen unter zwei Gesichtspunkten. Zunächst kommt es an sich in Betracht, als der ureine Gott in seinem ewigen Processe, wonach er sich in der Erscheinungswelt verkörpert, aus ihr wieder auftaucht und als Allgemeines in sich zurückkehrt. Indem das dem Allgemeinen gegenüberstehende und sich von ihm absondernde Individuum diesen Proceß verfolgt und gestaltet, schafft es eine Sage von dem Wesen Gottes, seinen Incarnationen und seinem Selbstbegriffe. Die einfache Vorstellung dieses Processes der Verendlichung des an sich unendlichen Gottes und der Verunendlichung des Endlichen breitet sich so zu einem reichen Inhalt aus. Die mannichfaltige Reihe der Verkörperungen und Thaten Brahms wird festgehalten, wodurch zugleich der eine Gott in eine Vielheit göttlicher Erscheinungen oder Wesen auseinandergeht, welche aber immer wieder nur der eine Gott sind. Er erscheint bald in Thiergestalt, bald als Held wie Manus, Rama u. s. w. Diese Mannichfaltigkeit gewinnt erst da eine einfachere Gestalt, wo die Vorstellung festgehalten wird,

daß der Gott im Menschen, sei er nun Lama, Buddha oder Brahmine, zum Selbstbegriff gelange.

Eine zweite Aufgabe der indischen Kunst liegt darin, die verschwindenden, zufälligen Erscheinungen der endlichen Welt im Gebiete des geistigen und natürlichen Lebens zum Inhalte zu machen, auch wenn sie nicht unmittelbar mit der Gottheit in Verbindung gebracht werden; denn jede derselben ist doch auch nur die Erscheinung des Alles aus sich herauswirkenden Weltgeistes und in jeder scheinbar zufälligen und unwesentlichen Gestalt kann ja möglicherweise der Gott verborgen sein. Daher wird auch das Natur- und Menschenleben außer Gott Inhalt der Kunst, aber nur mit der Bedeutung einer unwesentlichen Scheinwelt, mit welcher die Maja ihr Spiel treibt und in der sich eine Gestalt willkürlich in die andere verwandelt. Der pantheistische Proceß, wonach das Thier, der Mensch ꝛc. stirbt, sich in chemische Stoffe zersetzt, aus welchen wieder andere Thier- und Pflanzenbildungen hervorgehen, wird von der religiösen Vorstellung zu einem bunten Spiele von Verwandlungen selbständiger Wesen, zu einer Welt voll Wunder umgebildet. Alle Gestalten erhalten Persönlichkeit, die Pflanze hat ihre Seele, wie das Thier und der Mensch; Affen, Schlangen, Vögel reden und handeln wie Menschen, verwandeln sich auch wohl in einander und tauschen so die Rollen aus, kurz alle sind in stätem Wechsel und Wandel begriffen. Die Seelen gehen aus einem Körper in den andern über und kehren in das Urwesen zurück. Daher hat nun auch der Mensch das Bedürfniß, von dem Wechsel der Sinnenwelt sich los zu machen und in reiner Beschaulichkeit in den allgemeinen Geist zu vertiefen. Zu dem Zwecke sucht er durch sinnliche Entbehrungen, körperliche Schmerzen und Büßungen aller Art die Sinnlichkeit zu ertödten, um den Geist zu befreien. Endlich entsteht daher

auch die Sehnsucht, eine irdische Hülle nach der andern abzuwerfen, um in den Urgeist zurückzusinken. So wandert der fromme Inder, der Vereinigung mit seinem Gott entgegenstrebend, bis auf den in ewigem Schnee starrenden Gipfel des Gangoutri, wo die heilige Quelle des Ganges entspringt um sich ohne Beben im Rausche seiner religiösen Begeisterung vom Felsen herab in den in schwindelnder Tiefe brausenden Fluß zu stürzen.

Hienach ist zwar der Inhalt der indischen Kunst durchaus nicht beschränkt. Keine Seite des Lebens bleibt unberücksichtigt. Allein in dieser Form eignet er sich nicht zu einer idealen Gestaltung. Denn weder das Unendliche noch das Endliche wird auch nur einigermaßen richtig aufgefaßt. Das Unendliche, Gott, kann hier nicht in seinem Verhältnisse zur Endlichkeit das Prädicat der Erhabenheit erhalten, wie es eigentlich seinem Wesen zukommt. Denn was ist der Brahm an sich? Nur die Möglichkeit, sich zu verkörpern. Die Erscheinung steht daher als Wirklichkeit über dem Wesen, weil dieses als bloße Möglichkeit, die sich noch nicht verwirklicht hat, an sich nichts ist. Geht aber Brahm ganz in dem Wechsel der Erscheinung auf, so wird er ein Endliches und ist als solches nicht unendlich erhaben. Eben so wenig kann er in seinem Selbstbegriff erhaben genannt werden. Es wäre dies nur dann, wenn er wirklich seine ganze Erscheinung in sich zurückfaßte und geistig beherrschte. Allein statt dessen geräth er nur, wie sich im Brahminen zeigt, in Zwiespalt mit sich und der Erscheinungswelt und begreift nichts weniger als die ganze Endlichkeit. Eher ließen sich schon Brahm und der Brahmine als komische Figuren bezeichnen, wenigstens von einem höhern Gesichtspunkte der Betrachtung, als dem indischen, aus. Denn komisch ist allerdings der Widerspruch zwischen der Möglichkeit und dem Triebe des Wesens, sich

zu verwirklichen, und der Wirklichkeit selbst. Brahm soll die unendliche Schöpferkraft sein und die Macht besitzen, ganz zu erscheinen. Die glänzendsten Schilderungen seiner Größe und Herrlichkeit werden vorausgeschickt. Man erwartet, er werde nun seine ganze Wesensfülle offenbaren, und seine Erscheinung dem Wesen ganz entsprechen. Aber mit einem Male löst sich die Erwartung in Nichts auf. Denn Vater Brahm kommt in winziger Gestalt zum Vorschein, als Fischchen, als Schildkröte oder als Affe u. dergl., und täuscht gewaltig die große Meinung, welche man von ihm hegte. Einmal in der Erscheinungswelt angelangt, tummelt er sich in den einzelnen Gestalten umher und ist überall und nirgends. Obgleich er die unendliche Macht sein soll, das, wozu er die Möglichkeit ist, auch zu verwirklichen und zu erhalten, macht er doch unbegreiflicher Weise von dieser Macht keinen Gebrauch. Alles was er hervorbringt, wird wieder zu nichte. Dann schafft er heute diese, morgen jene Gestalt, und kann mit seinen Productionen nie fertig werden, so daß man doch am Ende an seiner Allmacht zweifeln und ihn eine Zwittergestalt nennen muß, welche halb möglich, halb wirklich ist, einen Theil von Erscheinungen herausſetzt und einen zurückbehält. Wahrhaft komisch wird er aber da, wo er zu sich zurückkehrt und sich zuerst von seinem schöpferischen Treiben ein wenig ausruht, nämlich im Brahminen. Hier soll er absoluter Geist sein, der Alles in Allem ist. Mit unterschlagenen Beinen unter einem schattigen Baume sitzend, schließt er die Augen und giebt sich ungestört der Beschauung seines eigenen Selbstes hin. Nichts darf ihn eigentlich stören, denn er ist ja der absolute Geist, welcher über Himmel und Erde gebietet. Aber nichts desto weniger kommen seine eigenen Erscheinungen in mannichfacher Gestalt, als Hunger und Durst, als Krankheit und Schlaf,

und lassen ihm keine Ruhe. Er muß sich damit begnügen, nur zu gewissen Zeiten sich zu denken, und selbst bei dieser Gelegenheit legt er den Herrscherstab aus den Händen und läßt seine Erscheinungen machen, was sie wollen. Denn indem er sich denkt, weiß er nichts von den individuellen Erscheinungen der Außenwelt und bekümmert sich nicht um sie, obgleich sie doch durchaus nicht unwesentlich und zufällig, sondern auch das Product seines Wesens sind

Indessen gehört zum Komischen, daß das komische Subject die Fähigkeit hat, den komischen Widerspruch, in welchem es sich befindet, einzusehen, sobald er ihm zum Bewußtsein gebracht wird, und sich darüber hinwegsetzend herzlich zu lachen. Dies kann aber der Brahmine oder der zu sich selbst gekommene Brahm nicht. Er vermag nicht den Widerspruch zu begreifen. Weil er selbst auf dem untersten Standpunkte der Weltanschauung steht, so ist er nicht bloß unfähig, einen höhern zu würdigen, sondern hält auch den untersten, weil er keinen höhern kennt, für den höchsten und blickt mit dünkelhaftem Stolze selbstselig um sich her.

Auch die endliche Wirklichkeit läßt sich so, wie sie der Inder ansah, nicht künstlerisch darstellen. Sie ist nur ein buntes, unklares, verworrenes, unstätes, haltloses Gemisch; keine Gestalt tritt in sich abgeschlossen und selbständig hervor; alle Erscheinungen schweben, wie Brahm selbst, unbestimmt zwischen Himmel und Erde und werden weder in ihrer Unendlichkeit, noch in ihrer Endlichkeit recht erkannt. Ewiges und Zeitliches spielen verwirrt durcheinander. Somit ist der ganze Inhalt der indischen Kunst zu unklar und zu sehr ohne tiefere Bedeutung, als daß er eine ideale Bildung zulassen konnte.

Das Volk, welches eine religiöse Idee, wie die indische war, in sich aufnehmen und zum Principe seines Lebens

machen sollte, mußte vorherrschend mit Phantasie begabt sein. Denn ein göttliches Wesen, welches halb Möglichkeit, halb Wirklichkeit, halb Nichts, halb Etwas, zum Theil bewußtlos in die Natur versunken, zum Theil Geist ist, und welches nur einen Theil der Welt begreift, während es doch absoluter Geist sein soll, ist nur ein Phantasma und läßt sich zwar vorstellen, aber nicht denken. Wirklich besitzen auch die Inder eine reiche, lebendige Phantasie und die Neigung, sich mit sinniger Beschaulichkeit in die unmittelbare Betrachtung des Alllebens zu versenken. Und weil die Phantasie die hauptsächlichste Fähigkeit zum Auffassen und Hervorbringen des Schönen ist, so fehlt es ihnen selbst nicht an Sinn für Schönheit. Ihre Kunstform ist nicht arm an schönen Elementen. Aber in Folge des Vorherrschens der Phantasie konnten sie es nicht zu einer harmonischen Ausbildung der kunstbildenden Geisteskräfte bringen. Es mangelte ihnen der durchdringende, klar auffassende und bestimmt sondernde Verstand und jede tiefere Einsicht in das Wesen oder die wahrhaft ideale Bedeutung der Dinge, also gerade Das, was zu der nur willkürlich bildenden Phantasie hinzukommen muß, um sie aus den Fesseln der Willkür zu befreien und zur wahrhaft freien, künstlerischen Bildungsfähigkeit zu erheben. Weil ihnen namentlich die Idee der wahrhaften Geistigkeit Gottes und der idealen Vollendung der Dinge in der Harmonie des göttlichen Weltenplanes völlig fremd blieb, so finden wir bei ihnen kein geniales Bilden, welches von der Idee des Unendlichen aus die endliche Gestalt der Dinge verklärt und ihnen das Gepräge ihrer höhern und wahren Bedeutung verleiht. Vielmehr mußten sie ihrer Anschauung gemäß die Dinge so auffassen und darstellen, wie sie in der endlichen Wirklichkeit vortreten. Denn diese ist nach ihrem Principe die höchste und letzte Form alles Seins.

So ist in ihren Kunstwerken das Schöne nur endlich-schön, das Häßliche nicht kunstschön, sondern eben so häßlich, wie es in der unmittelbaren Wirklichkeit vorliegt. Höchstens blieb es der Willkür ihrer Phantasie überlassen, den Wandel und Wechsel und die allgemeine, göttliche Bedeutung der endlichen Erscheinungen durch eine Verzerrung und Uebertreibung ihrer nächsten und unmittelbaren Gestalt zu veranschaulichen. Dies zeigt sich denn auch in ihren Vorstellungen von dem Schönen. Die Griechen blieben nicht dabei stehen, z. B. die schöne körperliche Erscheinung, so wie sie ist, in der Statue nachzubilden. Sie veredelten dieselbe durch die besondere Zeichnung des sog. griechischen Profils; durch das bedeutsam gewählte Verhältniß zwischen dem Kopf und dem übrigen Körper und andere unmerkliche Abweichungen von der gewöhnlichen Bildung entnahmen sie die Gestalt der unmittelbaren Wirklichkeit und gaben ihr durch geniale Bildung eine höhere, allgemein menschliche Bedeutung. Die Inder dagegen halten ihre natürliche, nationale Körperbildung, wie sie an sich ist, als Ideal fest, und thun nichts, ihr in der Kunst einen noch vollendeteren allgemein gültigen Charakter zu verleihen. Wo aber ihre Phantasie in die Bewegung der Erscheinungen eingeht, geben sie der unmittelbaren Gestalt eine willkürliche Ausdehnung und Form, welche sich zwischen unwahren Extremen unstät hin und her bewegt.

Hienach sind die Erzeugnisse der indischen Phantasie im Allgemeinen symbolisch. Ein in allen möglichen Gestalten plötzlich auftauchendes und eben so schnell wieder verschwindendes Wesen, welches bald einmal Alles sein sollte, dann wieder als in einer einzelnen individuellen Erscheinung, einem Affen, einem Ei oder Fisch, einem Helden oder Weisen ganz aufgegangen gedacht wurde; das in Folge der Grundidee mißverstandene Leben der Natur und der

Menschen konnte sich in der Vorstellung zu keinem faßlichen Bilde gestalten. Das Bild kann die Vorstellung nicht ganz aufnehmen und ist nicht die realisirte Idee, sondern nur eine Andeutung derselben. Die Symbolik der Inder war eine ganz willkürliche und unabsichtliche. Denn sie waren sich weder über den Inhalt des darzustellenden Gegenstandes klar, noch über die Form oder das Zeichen, welches ihn darstellen sollte. Die Form stand daher nicht etwa als Bild oder Gleichniß des Gegenstandes da, sondern wurde für die Sache selbst gehalten. Der Affe, die Schildkröte ꝛc. waren der Gott selbst. Dennoch aber waren diese Gestalten objectiv betrachtet nur Symbole des Göttlichen. Denn die individuelle Gestalt konnte innerhalb ihrer beschränkten Form den allumfassenden Gott nicht ganz aufnehmen. Die Phantasie sah sich genöthigt, die Gestalt, welche das Göttliche ausdrücken sollte, aus den Grenzen ihrer naturgemäßen Form herauszurücken, um sie dem unendlichen Inhalte näher zu bringen.

Darum ist die Symbolik der Inder ihrer nähern Beschaffenheit nach phantastisch. Sind einmal die Schranken des Wirklichen, Natürlichen überschritten, ist Geistiges und Sinnliches, Unendliches und Endliches unklar vermischt, so hat die Phantasie freies Spiel, den phantastischen Inhalt in eben so phantastischen Formen willkürlich anzudeuten. Die Bilder der Erscheinungswelt werden von der Phantasie auf's wunderlichste und willkürlichste zusammengesetzt, verengert oder erweitert. Wie ein Kind das Nahe von dem Entfernten nicht unterscheidet und eben so nach dem Monde greift und ihn fassen will, wie nach Dem, was man ihm ganz in der Nähe zeigt, und wie es weiterhin seine Bilder und Vorstellungen in verzerrten und willkürlichen Zügen zu Papier bringt, so machten es auch die Inder. Ihre Phantasie irrte stets in den darstellenden Mitteln.

Bald greift sie zu kolossalen, gigantischen oder zu weichlichen und zierlichen Formen, bald zu grotesker Vermischung des Geistigen und Natürlichen. Die Schildkröte erweitert sich in der Phantasie zur Weltschildkröte, welche die Erde auf dem Rücken aus den Fluthen trägt, die sechzigtausend Söhne des Sagaras kommen in einem Kürbis zur Welt. Die unnatürliche Vermehrung einzelner Körpertheile, der Arme, Beine, Köpfe, die Verbindung des menschlichen Körpers mit einzelnen Gliedern verschiedener Thiere soll die Unendlichkeit des Göttlichen anzeigen. Da die Gottheit aber nicht bloß mächtig, sondern auch schön ist, so wird wieder eben so verkehrt und willkürlich das Kräftige der Gestalt mit dem Zarten und Weichlichen auf eine unnatürliche Weise verschlungen und zu riesenhaften Körpern ohne Muskulatur und charakteristische Bestimmtheit ausgebildet. So hält denn überhaupt die Phantasie keine Form stätig und wiederkehrend fest. Ihre Bildungen sind überall nur ein Gemisch von Maß und Unangemessenheit, von Sinn und Unsinn, von Schönem und Unschönem, kurz von allen Gegensätzen und Phantasmen, welche mit der Natur des Inhaltes zusammenhängen.

Die aus der religiösen Anschauung hervorgehende Richtung der Inder auf das Wesenhafte, Lebendige und Geistige in allen Dingen, die vorherrschende Lebendigkeit ihrer Phantasie erregte das Bedürfniß, den reichen Inhalt der Welt, welchen die Phantasie als die Erscheinung des Wesentlichen und Göttlichen aufnahm, in den verschiedensten Formen herauszustellen. Sie versuchten, denselben allen möglichen Elementen, dem Steine, den Farben, Tönen, besonders aber der Rede einzubilden. Wir sehen daher bei ihnen alle Kunstrichtungen aus dem ihnen gemeinschaftlichen Boden der Phantasie hervorgehen. Bei der Unstätigkeit und Willkür ihres künstlerischen Bildens konn-

ten sie sich jedoch nicht über die ersten rohen Versuche erheben. Am weitesten mußten sie es in der redenden Kunst bringen, weil die Sprache noch am geeignetsten war, der Willkür und Zügellosigkeit der Phantasie nachzugeben und alle in dem Inhalte liegenden Gegensätze und Combinationen, wenn auch nicht bestimmt auszudrücken, doch wenigstens phantastisch anzudeuten. Weit unbefriedigender, ja durchaus unharmonisch wirken dagegen die Werke ihrer bildenden Kunst, weil ihnen eine stätige Durchbildung fester Formen gänzlich mangelt. Allein selbst ihre Poesie leidet an diesem Fehler der Ungleichmäßigkeit der Behandlung. Und so sind alle ihre Kunstversuche, trotz vieler einzelner Schönheiten, nicht frei von Ueberladung und Maßlosigkeit, nicht rein in dem ihnen eigenthümlichen Elemente durchgebildet, ohne charakteristische Schärfe und ideale Bedeutung.

Die persische Kunst hat, wie die indische, die Welt als die Erscheinung des Göttlichen zum Inhalt. Das religiöse Bewußtsein hat aber hier bereits eine Trennung zwischen dem Unendlichen und Endlichen hervorgebracht. Der Dualismus der beiden Existenzweisen des göttlichen Wesens wird vorgestellt und als ein äußerer Gegenstand dem endlichen Bewußtsein gegenüber festgehalten. Der Mensch sondert sich mit der übrigen Erscheinungswelt von den beiden Geistigkeiten, Ormuzd und Ahriman, ab und stellt sie als das Ueberirdische dem Irdischen gegenüber. Die endliche Wirklichkeit ist daher nur das Abbild der unendlichen, und, an die beiden Geister vertheilt, zerfällt sie, wie das Reich des Unendlichen, in den Zwiespalt des guten und bösen Princips und bildet den Schauplatz für den Kampf zwischen den Dienern des Ormuzd und Ahriman. Die Guten und Weisen gehören dem Ersteren an und müssen, wie er, beständig kämpfen, um das

Böse: schädliche Thiere, böse Menschen und alle feindlichen Elemente des endlichen Lebens zu vernichten und von sich abzuhalten. Allein nicht bloß unter den Persern selbst herrscht dieser Kampf; nicht bloß unter ihnen giebt es Diener des Ahriman; auch alle fremden Völker von anderer Religion werden als Feinde des Ormuzd betrachtet und bekämpft.

Hiedurch wird die Phantasie sogleich auf den Boden der natürlichen Wirklichkeit versetzt, der Kunstinhalt wird fest und verständig, klar und bestimmt, natürlich und menschlich. Dennoch ist er der Kunst nichts weniger als günstig. Das Leben wird nur von einer Seite in's Auge gefaßt: als Kampf und Zwiespalt. Die Sache selbst kommt weniger in Betracht, als nur ihre formelle Seite: der Kampf, welcher an ihr angeschaut wird. Diesen an und für sich darzustellen, nicht das Wirkliche als solches zum Inhalte zu machen, ist die Aufgabe der persischen Phantasie. Die Thaten der Ormuzddiener, ihre Kämpfe gegen wilde Thiere und feindliche Völker bilden den wesentlichen Inhalt ihrer redenden und bildenden Kunst, welcher sich stets in derselben Weise wiederholt und wenig Abwechselung bietet. Das Stoffgebiet ist aber nicht bloß sehr beschränkt, sondern auch unpoetisch und zu künstlerischer Darstellung nicht geeignet. Die Auffassung des ganzen Lebens als einer unaufgelösten Disharmonie widerspricht völlig der Bedeutung der Kunst, welche zwar auch den Widerspruch des endlichen Lebens aufnimmt, aber als aufgelöst und versöhnt erscheinen läßt.

Der religiösen Anschauung der Perser entsprach ihre vorherrschende Geistesrichtung, der Verstand. Denn nur dieser vermag einen Widerspruch als solchen festzuhalten, während Gefühl und Vernunft auf seine Lösung und Versöhnung dringen. Das Practische und Verständige, die

aus dem herrschenden Gegensatze des Guten und Bösen hervorgehende Richtung auf das Nützliche und Schädliche sind die charakteristischen Merkmale des persischen Volksgeistes.

Dieser Charakter trägt auch ihre Kunstform. Sie ist eine Symbolik des Verstandes. Auch hier ist nämlich die Phantasie noch genöthigt, zum Symbol ihre Zuflucht zu nehmen. Denn die endliche Welt ist nur das Gleichniß des unendlichen Reichs der beiden Geister und ihres Kampfes. Die endliche Gestalt, die Kämpfe der Diener des Ormuzd und Ahriman haben nur die Bedeutung, das Unendliche zu veranschaulichen. Licht und Finsterniß sind die Symbole des Zwiespalts zwischen dem Reiche des Geistes und der Sinnlichkeit. Die Phantasie schafft aber auch individuelle Bilder, welche den allgemeinen Kampf zwischen den zwei feindlichen Mächten versinnlichen, dessen Schauplatz die Welt ist. Sie concentrirt die Vorstellung aller der zum Gebiete Ahrimans gehörigen Gewalten, die Feinde des Reichs und alles Böse in dem Bilde fabelhafter Thiere, des Einhorns, des Greifen, des geflügelten Wolfs, des Stieres mit Menschenantlitz. Der König als Stellvertreter des Ormuzd tödtet sie und stellt symbolisch den Sieg des guten Geistes über alles Ahrimanische dar.

Dabei sind indessen alle diese symbolischen Gebilde der Phantasie verständig und naturgetreu ausgeführt. Wir finden hier nicht eine unklare Verschlingung verschiedenartiger Elemente, wie in der indischen Kunst, sondern die Gestalten in ihrer naturgemäßen Form wiedergegeben. Selbst wo die Phantasie Verschiedenes zu einem Ganzen vereinigt, wie in jenen Thieren, treten doch die einzelnen Bestandtheile deutlich hervor, daß sogleich erkannt wird, von welchen Thieren die Phantasie einen Theil entlehnte,

um willkürlich eine Gestalt hervorzubringen. Die Darstellungen der persischen Kunst sind insgemein, so weit es die Bekanntschaft mit den darstellenden Mitteln zuließ, einfach, verständig und naturgetreu, selbst heiter und ansprechend. Wegen ihrer einseitig verstandesmäßigen Angemessenheit sind sie jedoch nicht kunstschön, sondern vielfach steif und ungefällig, und überall zu leblos, starr und unbewegt. Ihre Wirkung ist unbefriedigend wegen des Mangels an Phantasie, wie die indischen Kunstwerke durch das Uebermaß und die Willkür des Phantastischen nicht genügen.

Die Neigung der Perser zum künstlerischen Bilden mußte überhaupt gering sein. Denn der rastlose Kampf und die Bewegung nach Außen, welche die unmittelbare Folge ihrer dualistischen Weltanschauung waren, das Festhalten an der abstracten Vorstellung des Zwiespalts und die damit zusammenhängende Beschränkung und Einseitigkeit des Kunstinhalts ließen um so weniger eine vielseitige Kunstthätigkeit zu, als der Verstand an sich die Kraft der Phantasie zurückdrängt und dem künstlerischen Bilden abhold ist. Architektur, Skulptur und die Erzählung von den im Dienste des Ormuzd vollbrachten Werken genügten dem praktischen Zwecke der Verherrlichung der Thaten der Regenten und der Ausschmückung ihrer Residenzen und Grabmäler.

Noch entschiedener als die indische und persische hat die hebräische Phantasie Gott zum alleinigen Inhalt. Der eine im Jenseits thronende, selbstbewußte Geist ist die einzige wahre und absolute Existenz. Gegen ihn verschwindet alles Endliche als ohnmächtig und nichtig. Nur seine Verherrlichung ist Gegenstand der Kunst. Die Phantasie strebt, von dem Boden der irdischen Nichtigkeit sich in das Ueberirdische, in das Reich Gottes zu erheben

und sein Wesen zu ergründen. Aber eine unübersteigliche Kluft liegt zwischen Himmel und Erde, und Gottes Wesen ist unerforschlich, sein Name unaussprechbar. Daher läßt sich Gott nur durch das Werk seiner Offenbarung bezeichnen. Der Mensch und die Natur sind die Schöpfung Gottes; Er hat in der Welt seine Weisheit, Güte und Gerechtigkeit offenbart. Aus unendlicher Güte schuf Er den Menschen und setzte ihn ein zum Herrn der Natur; seine Weisheit ordnete die Welt und wies allen Dingen die ihrem Bestehen zukommende Sphäre an. Und weil Er ein selbstbewußter, persönlicher Geist, nicht eine bloße Naturmacht ist, so spricht er seinen Willen geistig aus und giebt den Menschen ein bestimmtes Gesetz, während die im Dienste des allgemeinen Naturwesens stehenden Heiden nur von Natur des Gesetzes Werk thun können. So ist Er auch Gott der Gerechte, welcher unwandelbar sein Gesetz aufrecht erhält und jede Uebertretung streng bestraft.

In diesen Beziehungen macht die hebräische Kunst Gott zum Inhalt ihrer Darstellungen. Ihr einziger Zweck ist das Lob der Liebe, Weisheit und Gerechtigkeit des Herrn in seinem Verhältnisse zur Welt und den Thaten, welche er vollbringt. Die Natur und der Mensch, an sich haltlose Creaturen, kommen nur als Beweis seiner Allmacht, als Schmuck zur Verherrlichung seiner Größe in Betracht.

Dieser Inhalt steht schon bedeutend über dem der indischen und persischen Kunst. Er ist zwar beschränkt, weil die ganze endliche Welt nicht in ihrer selbständigen Bedeutung zum Inhalte gemacht wird, sondern nur als beiläufiges Mittel zum Preise Gottes. Aber er ist deutlich und kunstgemäß. Gott und die Welt werden im Wesentlichen richtig aufgefaßt, wenn auch ihr beiderseitiges Ver-

hältniß verkannt wird. Gott ist persönlicher, über jedem endlichen Widerspruch erhabener Geist, welcher über der Welt steht. Sein Wesen geht nicht ganz in den endlichen Dingen auf. Er ist vielmehr noch etwas für sich außer denselben. In dieser Erkenntniß liegt das Wesen Gottes und der Erscheinungswelt klar ausgedrückt, und beide lassen sich nunmehr künstlerisch auffassen. Die Idee Gottes gestaltet sich in der Phantasie zum Ideal und die Natur- und Menschengestalt, in ihrer wirklichen Bedeutung festgehalten, lassen ein sachgemäßes Bilden zu.

Phantasie und Gefühl stellten sich in Folge der religiösen Anschauung des hebräischen Volkes als die charakteristischen Merkmale seines geistigen Wesens heraus. Weil das Individuum Gott nur außer sich und der Welt wußte, so blieb Er ihm immer nur als ein Gegenstand der Vorstellung fremd gegenüber stehen. Je weniger es die Stimme Gottes in sich vernahm, um so mehr war die Phantasie veranlaßt, die Schranken des Endlichen zu überschreiten und unstät umher zu schweifen, um den unerreichbaren Geist der endlichen Anschauung näher zu bringen. Mit dieser Beweglichkeit der Phantasie verband sich ein tieferregtes und reizbares Gemüth als Folge des Verhältnisses, in welchem das Volk zu Jehovah stand. Der Herr hatte ihm das Gesetz gegeben; als unwandelbare Norm trat es ihnen entgegen; auf jeder Uebertretung stand die Strafe der Verdammniß. Hat einmal der Knecht des Herrn das Gebot verletzt, so kann nichts die Strafe abhalten; denn Gott ist der Gerechte, und was Er gesprochen, das hält Er. Eben so wenig kann Buße oder späteres Wohlverhalten die Schuld tilgen, da alles Edle und Gute, was der Mensch vollbringt, nur die Erfüllung der gebotenen Pflicht ist. So lebten Alle in stäter Furcht vor dem Herrn; in jedem Mißgeschick erkannten sie das

göttliche Strafgericht. Das Schuldbewußtsein, vom Gesetze abgewichen zu sein, erfüllte sie mit Angst und raubte den innern Frieden.

Aus diesen inneren Zuständen entspringt zum Theil die unendliche Kraft, der hinreißende Zauber der Kunstwerke dieses Volkes; zum Theil auch legten sie der Kunst die größten Schwierigkeiten in den Weg. Die Phantasie strebt vergeblich ihren jenseitigen Gegenstand zu erreichen; flüchtig eilt sie in kühnen Sprüngen von Stufe zu Stufe aufwärts, ohne das Ziel zu finden. Die Erregtheit des Gemüthes verhindert den Künstler, sich ruhig in die Tiefe der Idee zu versenken. Die Phantasie bringt den Inhalt in erhabener, aber zugleich symbolischer Form zur Erscheinung. Das Jenseitige läßt sich nicht in individueller endlicher Form darstellen. Wir können uns einen allgemeinen Begriff von dem Unendlichen machen; aber die Phantasie, welche ihren Inhalt in individueller, sinnlicher Gestalt ausdrückt, vermag nicht die Idee des Unendlichen selbst so zu versinnlichen, daß sich die Idee mit dem Zeichen, in welchem sie ausgedrückt wird, ganz zusammenschließt. Nur das Walten des Ewigen in der Zeitlichkeit giebt der Phantasie einen sichern Ausgangspunkt und Halt, das Ueberirdische an das Endliche zu knüpfen; eine Verbindung, welche jedoch nur dann möglich ist, wenn der Mensch fühlt und weiß, daß Gott, wenn Er auch über die Welt erhaben ist, doch seinen Geist ihr nicht entzieht, daß Er das Leben des Alls durchdringt und im menschlichen Herzen Wohnung macht. Sobald der Mensch dieses unmittelbare Verhältniß zu Gott erkennt, erhält er durch diese Beziehung des Unendlichen auf das Gemüth eine individuelle Seite, an welcher die Phantasie die Vorstellung des Göttlichen versinnlichen kann. Das Subject weiß sich dem Jenseitigen nicht mehr fremd, sondern von ihm getragen;

es spricht das Ewige als das gewisse Eigenthum seines Innern aus. Wenn es dann zum Symbole greift, so dient dieses nur zum Schmucke des erhabenen Gegenstandes und ist nicht ein Beweis der mangelhaften Bezeichnung der Idee. Nun stand aber Jehovah seinen Dienern in einem unerreichbaren Jenseits gegenüber; sein Geist trat ihnen nur äußerlich entgegen, sie nahmen ihn nicht im Gemüthe auf. Daher war Er der Unaussprechbare, und die Phantasie konnte Ihn nur symbolisch bezeichnen, indem ihr der entsprechende Ausdruck fehlte. „Sie kann," wie es in den Psalmen heißt, „die Thaten des Herrn nicht ausreden, seine Werke nicht würdig preisen." „Sie will seine Wunder und Werke verkündigen, obgleich sie nicht zu zählen sind." Kein Name genügt ihr, den Erhabenen zu nennen, kein Bild reicht aus, ihn angemessen zu bezeichnen. Sie greift zu den erhabensten Ausdrücken, den sprechendsten Gleichnissen und hält sie nur augenblicklich fest, um nach andern zu suchen. In diese Bilder legt sie die ganze Erhabenheit des Inhaltes.

Hienach wird auch die Form erhaben. Gott wird als der unendlich über die Welt erhabene Geist dargestellt, gegen dessen Größe und Herrlichkeit alles Irdische als nichtig verschwindet. Vor seiner Macht hält nichts Geschaffenes Stand; die zerbrechliche Creatur erschrickt vor seiner Gewalt. Besonders dient das Prächtige und Glänzende als ein der Erhabenheit entsprechendes Gewand. Das Schönste, Höchste und Kostbarste, was die Erde bietet und die Phantasie zu ersinnen vermag, wird verschwenderisch aufgehäuft und ausgebreitet, um Gott zu verherrlichen. Wie die edelsten Metalle, die kostbarsten Hölzer und Stoffe den Tempel des Herrn schmücken, so entwirft die Poesie mit einem schwelgerischen Ueberflusse der großartigsten Gedanken, der herrlichsten Bilder, der kühnsten

Vergleiche in einzelnen scharfen Zügen das Gemälde der Erhabenheit Jehova's.

Diese Pracht der Darstellung, das Malerische der Form wirkte indessen auf dem Gebiete der bildenden Kunst nur störend. Das Ueberwiegen des bloßen Schmuckes, die Verdeckung der architektonischen Glieder durch die glänzendste Bekleidung verhinderte das bestimmte Hervortreten ihrer Verhältnisse. Die bildende Kunst vertrug sich überhaupt nicht mit der Unruhe des Gemüths und der Beweglichkeit der Phantasie, welche den Juden eigen war. Ueberdies lag es in der Natur ihrer Religion, welche Götzenbilder verbot, daß sie den bildenden Künsten, namentlich der Plastik, nicht geneigt waren. Daher wurde der Salomonische Tempel zwar in jüdischem Geschmack, aber von fremden Künstlern ausgeschmückt, und die vergoldeten Cherubim des Tempels mit ihren kolossalen Flügeln und grotesken Köpfen, in welchen Thier- und Menschengestalt verbunden waren, beweisen ihren Mangel an Sinn für die Skulptur. In der Musik blieben sie, wie das ganze Alterthum, bei den ersten Anfängen. Auch hier fehlte ihnen die Ruhe und Besonnenheit, welche zu einer harmonischen Gliederung nöthig ist.

Am höchsten stehen deßhalb ihre Werke der redenden Kunst, besonders die poetischen. Obgleich diesen die ruhige und klare Durchbildung des Inhalts und der Form abgeht, welche die christliche Kunst im Ausdrucke des Erhabenen erreicht hat, so verdienen sie nichts desto weniger den Namen kunstschöner Bildungen. Die Energie des Gefühls, die Geistesgröße, der heilige Eifer, die innige Begeisterung, welche sich darin kund geben, die Mannichfaltigkeit und der unerschöpfliche Reichthum der erhabensten Bilder, in welchen sich der einfache Gedanke bewegt, sind Vorzüge, welche sie zum Gegenstande der Bewunderung für alle

Zesten machen. Und nicht minder staunen müssen wir über die Kühnheit und Kraft der Phantasie, welche trotz aller Schwierigkeiten doch Werke schuf, die, wie die Psalmen, einzig in ihrer Art dastehen und unser Gemüth nur allzusehr hinreißen, um eine beruhigte Anschauung zu gestatten.

Die Kunst der Chinesen steht nicht in so unmittelbarem Zusammenhange mit der religiösen Anschauung, weil ihnen die Religion etwas ganz Aeußerliches, Angeeignetes ist. Sie nahmen dieselbe nicht mit dem Gemüth, sondern dem Verstand auf, wodurch sie wie alle ihre Lebensverhältnisse und Institute ein verständiger Formalismus wurde und nur wenig die übrigen Beziehungen des Lebens und die Kunst berührte. Unter diesen Verhältnissen nahmen ihre künstlerischen Bestrebungen einen andern Charakter an, als die der Inder. Die natürliche, endliche Wirklichkeit wird verständig in's Auge gefaßt und in weiter keine Verbindung mit der religiösen Idee des Unendlichen gebracht. Der einzige Anklang an die Elemente der indischen Kunst zeigt sich nur noch in den verzerrten und verschrobenen oder barocken Formen ihrer bildenden Künste. Im Uebrigen entsprechen ihre Versuche auf dem gesammten Kunstgebiete ganz ihrer eigenthümlichen Geistesrichtung. Dieselben sind vorzugsweise profaner Art, den praktischen Bedürfnissen des gemeinen bürgerlichen und öffentlichen Lebens gewidmet, und mehr auf den Nutzen als die Schönheit der Form berechnet. Demgemäß tragen sie auch insbesondere das Gepräge des Verstandes und des Mangels an künstlerischer Phantasie. Ein praktisch verständiger Sinn befähigt die Chinesen besonders zur Nachahmung gegebener Muster, zu einer höchst sorgfältigen und fleißigen Ausführung und zur Ausbildung einer vorzüglichen, jedoch mehr handwerksmäßigen als künstlerischen Technik.

Daher sind ihre Kunstprodukte zweckmäßig und verständig angelegt, oft sogar anmuthig, aber doch im Ganzen trocken, unlebendig, von einem stereotypen, mechanischen, handwerksmäßigen Charakter und sehr häufig barock.

Den Arabern blieb vor Muhammed Das, was durch den Mosaismus im Judenthum herbeigeführt wurde, die Stiftung einer geistigen Gemeinschaft, eines in sich geschlossenen politischen Vereines fremd. Aus dem Grundmangel eines klar entwickelten religiösen Bewußtseins und einer religiösen Einheit erfolgte eine Auflösung des Volkes in unabhängige Stämme und einzelne für sich bestehende Familien, eine Zersplitterung des Ganzen in das Einzelleben, welche in Verwilderung ausarten mußte. Daher machten sich in den Individuen alle Eigenthümlichkeiten ihres Nationalcharakters geltend. Schon in Folge der geheimnißvollen Abgeschiedenheit ihres Landes bildeten sich bei ihnen die nationalen Elemente des semitischen Volksstammes am reinsten und eigenthümlichsten aus. Die Araber waren von Natur kräftig und unverdorben, in allen Fertigkeiten geübt und, wenn auch klein und schmächtig, doch verwegen und an Entbehrungen gewöhnt. Ehrgefühl und Hochherzigkeit verlieh ihnen den Adel geborner Herrscher. Scharfsinn, Fassungsgabe und Beweglichkeit des Geistes verband sich mit einer großen Erregsamkeit und Reizbarkeit des Gefühls, welche sie für die geringste Beleidigung empfänglich, rachelustig und zu Kriegen geneigt machte. Dabei waren sie stolz auf ihr Land und abstoßend gegen alles Fremde.

Alle diese Elemenke finden wir in ihrer redenden Kunst, der einzigen, welche vor Muhammed unter ihnen blühte. Ihre ungeschwächte, an Bildern unerschöpflich reiche Sprache, welche für alle Begriffe auch Worte besitzt und mit wenig Worten bedeutende Gedanken zeichnen kann,

entsprach ihrem unruhigen, beweglichen Sinn und Gemüth, welches sich gern in augenblicklichen Geistesblitzen, Witzworten, Sentenzen, in kurzen Sätzen ausdrückte. Aus diesen kurzen Reden, welche gereimt waren, entwickelte sich ihre Poesie und fand ihre Hauptnahrung durch die hohe Ehrliebe des Volkes. Der Dichter, welcher wie der Volksredner vor dem Urtheile des versammelten Volkes seine Gedichte sprach, hatte eine gewichtige Stimme. Fürsten, Richter, Feldherren, Helden, selbst die späteren Khalifen bewarben sich um seinen Beifall und fürchteten seinen Tadel. Indessen gelangte trotz ihrer Vorzüge die Poesie wegen jenes Mangels an einer höhern religiösen, sittlichen und politischen Grundlage des Lebens nicht zu einer allgemeinen menschlichen Bedeutung. Der Dichter preist die Würde des Stammes, der Familie, des einzelnen Mannes; aber er erhebt sich nicht zur Idee der Menschheit. Weil die religiöse Idee im Bewußtsein des Volkes nicht durchgebildet war, so fehlte es ihm namentlich auch an der rechten Zuversicht im Leben. Daher schwebt über der ganzen Poesie, wie über den Gesängen Ossians, ein düsterer Ernst, der Ton der Trauer über die Vergänglichkeit des Schönen und Edlen auf der Erde. Die Tugend selbst, welche gepriesen wird, ist keine selbstbewußte, zu geistiger Klarheit und Festigkeit vorgedrungene.

Durch den Islam verband sich die aus der neuen Weltanschauung hervorgehende Kunstrichtung mit den nationalen Eigenthümlichkeiten. Mit derselben Willkür, womit Muhammed in seiner Religion verschiedene Ideen äußerlich verband, macht sich auch in den künstlerischen Bestrebungen der nationale Charakter zugleich mit den durch den Islam bedingten Elementen geltend und bringt ein willkürliches Spiel von Gegensätzen hervor, welches für die muhammedanische Kunst im Allgemeinen bezeichnend ist. Diesen Charakter

zeigt besonders die Architektur, die einzige Kunst, welcher nach Muhammed neben der Poesie eine künstlerische Ausbildung und Pflege zu Theil ward. Das Aeußere der Gebäude steht im schärfsten Contraste mit dem Innern: ein Bild des Widerspruchs zwischen der starren Aeußerlichkeit des religiösen Gesetzes und der subjectiven Freiheit. Dort erinnert die Kahlheit der Wände, die Einförmigkeit einfacher, immer wiederkehrender Formen an den Islam, an die Abgeschiedenheit des religiösen Individuums von der Außenwelt und die Versenkung in beschauliche Ruhe. Im Innern dagegen ergeht sich die Phantasie im reichsten buntesten Spiele der mannichfaltigsten und willkürlichsten Formen, ohne sich an irgend ein objectives Gesetz zu binden.

Noch mehr als in der Architektur bewahrten die Araber in den redenden Künsten dem Islam gegenüber ihre nationellen Eigenthümlichkeiten. Die neue Religion brachte keine Veränderung, keine neuen Elemente in die arabische Literatur. Dieselbe behauptete zu allen Zeiten und in allen Ländern, wo die Poesie immer des Volkes liebste Beschäftigung war, ihren ursprünglichen Charakter. Die einzige poetische Richtung, welche mit dem Islam insbesondere zusammenhing, ist die Poesie der Sofis, die muhammedanisch-arabischen und muhammedanisch-persischen Dichtungen. In ihnen waltet das Hauptmoment des Sofismus vor, die sinnige Naturbetrachtung und vornehmlich die mystische Versenkung des Individuums in Gott, welche bis zur Idee der Selbstaufopferung fortschreitet.

Als Beispiel für diese Hingabe an Gott und die Aufopferung der individuellen Persönlichkeit an das allgemeine göttliche Wesen führe ich eine Erzählung des Sofiten Feryd Eddin Attar an, welche zugleich den Charakter der muhammedanischen Poesie veranschaulicht:

Einſt, ſo ſagt mir alte Kunde, war ein greiſer Schiffersmann,
Der ſchon viele hundert Reiſen hatte auf dem Meer gethan.
Dem ein Knab' war, majeſtätiſch wie die Sonn' im Mittagslicht,
Lieblich wie der Mond am Abend, wenn er ſich auf Wolken wiegt.
Roſenblüth' war ſeine Wange und ſein Auge wie Narciß,
Schlank an Wuchs, daß er Cypreſſen hinter ſich an Schlankheit ließ.
Gottesfürchtig war der Vater, doch in Mark und Form zugleich,
Jüngling war unſchuldig, reine, einem Morgenhauche gleich.
Einſtens nun begab der Vater wiederum auf Reiſen ſich,
Seinen Sohn aus heißer Liebe nahm er auf der Fahrt mit ſich.
Als an Meeresſtrand ſie kamen, ſteh'n die Kaufleut' weinend da,
Jedem geht von Freunden, Brüdern, Eltern jetzt die Trennung nah.
Von Geliebten Abſchied nehmend Thür' von Thüre all' noch geh'n,
An dem Auferſtehungstage giebt's dereinſt ein Wiederſeh'n!
Hurtig nun, ſchreit ein Matroſe, fertig euch zur Reiſe macht!
Denn ſo eben iſt im Oſten uns ein ſchöner Wind erwacht!
Nun ein Jeder ſchnell mit Abſchied und Geſchäft will fertig ſein,
Und im Hui wie Mäuſe ſpringen alle in das Schiff hinein.
Als die Welle drauf das Fahrzeug ſpielend auf- und niederwiegt,
Voller Aengſten Alles ſchreiend furchtſam in die Winkel kriecht.
Auch der Vater mit dem Sohne ſteigen in das Schiff hinein,
Taub vom Schrei'n, müd' vom Gedränge, nahmen ihren Platz ſie ein.

Als die Segel drauf geſtrichen und das Schiff auf ebner Well'
Bald dahin fährt unaufhaltſam wie der Pfeil in Lüften ſchnell,
Spricht der Jüngling zu dem Vater: Vater, ſag, wie konnteſt Du
Auf des Meeres Well' hingeben unſeres Lebens ſchöne Ruh?
Häuſer baut man nicht auf Wellen, nicht Paläſte auf dem Meer,
Komm zurück, auf dieſe Fluthen wag ich mich dann nimmermehr.
Drauf der Vater: Jüngling, ſchaue, wie die ganze Welt bewegt,
Rechts und links und nah' und ferne Jeden Luſt des Geldes trägt;
Lieblich iſt's zur See zu fahren; wenn Gefahr vorüber iſt,
Tafelfreuden viel und Ehre der Gefahren Frucht dann iſt.
Ihm der Jüngling: Vater, nimmer dies dir Ehr' und Freude bringt;
Ehr' und Freude ſo gewonnen, bald hin in Vernichtung ſinkt.
Wehe, Vater! Du betrübſt mich, ſolche Rede iſt nicht ſchön;
Fort vom Meer ich muß, laß Vater, auf das Land mich wieder geh'n!
Ihm der Vater: Trauter Jüngling, theurer als mir Gold du biſt,
Wiſſe, daß mein Gold und Silber gleich dem Staube vor dir iſt.

Jüngling, was ich auch betrachte, überall ist deine Spur,
Mond und Erde, Sonn' und Himmel ist fürwahr dein Spiegel nur.
Drum, gingst du, o Sohn! von hinnen, flöh' mit dir mein Leben mir;
Wiss', nur dir zu Liebe fahr' ich jetzt in Sturm und Wogen hier.
Drauf der Jüngling: Theurer Vater! Ach, Geheimniß kennst du nicht;
Laß mich, Vater, offenbaren dir des einen Gottes Licht.
Wisse, Vater, in dem Herzen des Alleinigen ich wohn',
Simurg bin ich, auf dem Berge der Unendlichkeit ich thron'!
Offenbarung aus des Meeres Fluthen mir entgegenquillt,
In des weiten Meeres Tiefen ging mir auf des Ew'gen Bild.
Theure Seele, sprach der Vater, halt' mit solcher Rede ein!
Willst doch, Knäbchen, unerfahren, weiser nicht als Greise sein?
Laß, o Jüngling, an der Schale des Gesetzes g'nügen dir,
Absolute Wahrheit kommt mir nicht als Spiel für Kinder für.
Ihm der Jüngling: Vater, nimmer bringst du mich vom Wege ab,
Unverwendet ich mein Auge nach der Heimath kehret hab'.
Dieses Meer ward mir das Vorbild, wie man sich vernichten muß,
Auf die eigne Ichheit setz ich im Triumphe nun den Fuß.
Liebe geht mit Feuerflammen als Wegweiser mir voran.
Fort, Verstand, ich brauch dich nimmer, folg der Lieb' auf ihrer Bahn.
Einen schau' ich, alle Andern werf' ich hurtig hinter mich.
Seiner Liebe Flammenauge suche unaufhörlich ich.
Drauf der Vater zornentflammet: Jüngling! schweigst du nicht zur Stund',
Stürz ich dich, du kecker Schwätzer, alsobald in Meeres Grund!
Bist du gleich mein theu'rstes Kleinod, fehlet dir doch mein Verstand;
Dir gebührt nicht göttlich Wesen, für dich ist Gesetzes Land.
Ihm der Jüngling liebetrunken: Vater, du begreifst mich nicht,
Wiss', in jedem Geist verborgen der Geliebte schlummernd liegt;
Wiss', daß ich mir jetzt erschienen als des Lebens Ocean,
Dich und alle Wesen schau' ich jetzt in meinem Geiste an;
Warum sollt' ichs nicht verkünden, sprech ich es doch selber nicht,
Da ich selbst vor mir vergehe, Gott in meinen Worten spricht;
In das Meer woll'st du mich stürzen, wohl mir, Vater, thu' es schnell,
Da ich in mir selbst vergangen, giebt das Leben mir die Welt'.
Vater, ich bin der Geliebte, durch und durch mich Gott erfüllt;
Offenbarung unaufhörlich mir in meinem Herzen quillt;
Und was spricht mir Offenbarung? Untergang dein Aufgang ist,
In dem Schiff von Raum und Zeiten jetzt dein Geist Gefangner ist.

Offenbarung sagt mir: springe frisch hinein in Gottes Fluth,
So nur sich, o Geist, der Knoten deiner Räthsel lösen thut.
Vater, Gott ich bin, ich zeige meine Wang den Menschen jetzt.
Ich bin Gott, drum geht in Gott auch mein Dasein unter,
Wie der Tropfen in dem Meer alsobald geht unter!

Also ruft er laut und stürzet jauchzend in die Fluthen sich;
Alles Schiffsvolk, händeringend, steht und jammert bitterlich.
Wie die Schneeflock' in der Sonne Strahlen auseinanderfließt,
So der schöne Jüngling balde in der Fluth verschwunden ist.
Und der Vater steht und blicket unverwandt der Strömung nach;
Endlich dringt aus seinem Herzen laut ein jammervolles Ach!
Wieder schweigt er dann und sinnet, plötzlich schaut er um sich her,
An den Rand des Schiffes tritt er, stürzt sich schweigend in das Meer.
Alles Schiffsvolk steht betäubet, wie der Punkt im Kreise starr,
Festgebannt steht Jeder gleich wie Perlen in der Muschel starr.

Diese Geistigkeit, dieses Aufgeben der Individualität, um in dem Allgemeinen, dem göttlichen Geiste aufzugehen, ist jedoch nur die eine Seite dieser Poesie. Wie im Brahminen neben der abstracten Geistigkeit der religiösen Betrachtung auch wieder mit gleicher Nothwendigkeit die sinnliche Seite des Lebens, welche überhaupt beim Orientalen vorwiegt, ihr Recht verlangt, so macht auch in der muhammedanischen Poesie neben dem Streben nach geistiger Verklärung die Neigung zum sinnlichen Genuß, die Beweglichkeit der Phantasie und des Gefühls ihre Berechtigung geltend. Während jenes Streben das wesentlichste Element des poetischen Inhalts bildet, zeigt sich das sinnliche Element vorzüglich in der Form. Das Natürliche, Wirkliche wird nicht in seiner objectiven Bedeutung aufgefaßt, sondern mehr in Bezug auf den Eindruck und Genuß, welchen es gewährt. Daher gefällt sich die Phantasie in üppigen Schilderungen, im Anhäufen von unzusammenhängenden, glänzenden, oft gekünstelten Bildern, welche weniger die Sache selbst, als die schimmernde,

werthvolle Oberfläche, den behaglichen Eindruck, den Sinnenreiz hervorheben. Alle diese Merkmale vereinigen sich in dem Gemälde, welches Farruchi, einer der ersten Dichter am Hofe des Sultans Mahmud zu Ghasna vom Frühling entwirft:

Die Fluren kleidet blauer Blumen Schleier,
Die Berge siebenfarbiger Seidenstoff,
Die Erde hauchet Duft der Moschusblasen,
Die Weiden tragen Papagei'n wie Blätter.
Es kam um Mitternacht das Frühlingswehen.
Willkommen, Nordwind, Heil euch, Frühlingsdüfte!
Du meinst, der Wind trägt Moschus in dem Aermel,
Und Spiele liegen in des Gartens Armen.
Die weiße Rose trägt im Halsband Perlen,
Rubinen sind Syringen Ohrgehänge,
Der Ahorn streckt fünf Finger aus wie Menschen,
Der Rosen rothes Weinglas zu ergreifen.

In derselben Weise schildert der arabische Dichter Montenebbi die Schönheit einer Landschaft:

Als Perlen fallen auf der Rosse Mähnen
Die Blüthen von den Zweigen dicht.
Sie breiten über mich den Schatten
Und geben, was genug von Licht.
Die Strahlen fallen auf die Kleider
Wie goldne Münzen ausgestreut,
Ein jeder Baum Getränk in Früchten,
O Wunder! ohne Gläser beut.
Die Wasser glänzen am Gesteine
Wie Schmuck an Händen schöner Frau'n ꝛc.

Fassen wir diese Eigenschaften der muhammedanischen Poesie und Architektur in einem Resultate zusammen, so ergiebt sich, daß beide eine eben so äußerliche Mischung sind, wie der Islam selbst pantheistische, monotheistische und christliche Elemente willkürlich zusammensetzt. Die orientalische

Symbolik, die jüdische Erhabenheit, die christliche Romantik, die nationelle Anschauungsweise treffen zusammen und bringen eine wundersame, zwar nicht ungefällige, aber durchaus unharmonische Kunstform hervor. Keines der genannten Elemente tritt mit innerer Nothwendigkeit und voller Selbständigkeit heraus, zu jedem ist nur ein Ansatz vorhanden.

Weil der Inhalt der muhammedanischen Religion nur in Form eines äußerlichen Gesetzes dem Individuum entgegengebracht und daher von ihm nicht zum freien Eigenthum des Innern gemacht und wahrhaft begriffen wurde, so blieb die Weltanschauung des Einzelnen immer unklar. Das Geistige der Religion wurde durch Herabziehen in das Reich des Natürlichen und Sinnlichen pantheistisch verdorben. In Folge dessen konnte auch die Kunst die im Gemüth und Bewußtsein nicht frei angeeignete und geistig vermittelte Idee wieder nur *symbolisch* andeuten und zwar durch eine *Symbolik*, welche, wie der Islam selbst, gemischt war. Theils bestrebt sich die Phantasie, wie in der *jüdischen* Kunst, das Wesen des einen Gottes durch einen verschwenderischen Reichthum von leuchtenden und prächtigen Bildern preisend zu veranschaulichen, theils werden ihr, wie der *indischen* Phantasie, die Naturgestalten selbst zum Symbol des einen Gottes. In beiderlei Hinsicht tragen aber die Symbole, die Bilder den Charakter des Sinnlichen, Ueberladenen, Flüchtigen, Phantastischen; es fehlt ihnen die Kraft und Einfachheit der hebräischen Poesie.

Aehnlich verhält es sich mit dem Charakter der *Erhabenheit* der muhammedanischen Kunst. Wie der kühn und schlank über niedrigen Dächern emporsteigende Minaret an die Erhabenheit Gottes erinnert, so läßt auch die Hingebung des Menschen, die mystische Vertiefung in das eine göttliche Wesen zwar das Göttliche dem endlichen Subjecte gegenüber als das unendlich Erhabene erscheinen; allein

dieſer Schein der Erhabenheit wird wieder dadurch getrübt, daß jene Hingabe und ſcheinbare Aufopferung des Einzelnen im Allgemeinen doch nur der höchſte Egoismus iſt, welcher ſein Selbſt zu dem der Gottheit erweitern will, um in dem Beſitz und Genuß des Alls zu ſchwelgen.

Auch ein Anflug von Romantik iſt der Kunſt des Islam, ſowohl der Poeſie als auch namentlich der Architektur nicht abzuſprechen. Die freie Perſönlichkeit des Einzelnen, der ritterliche Sinn des Volkes, die noch mit ſeiner urſprünglichen Naturreligion und der geheimnißvollen Verborgenheit des alten Arabiens zuſammenhängende Neigung für das Zauberhafte, Wunderbare, Mährchenartige, die Luſt des Arabers, für ſich allein auf Abenteuer, kühne Wanderungen und Unternehmungen auszugehen, das Feuer und die Beweglichkeit der Phantaſie, die tiefe Erregbarkeit des Gefühls, die Hoffnung des Gläubigen auf ein jenſeitiges paradieſiſches Leben, alle dieſe Motive geben der Phantaſie auch eine romantiſche Richtung, welche ſich, wie alle Romantik, in zwei Punkten concentrirt: in dem freien Walten der Subjectivität und der Hindeutung auf ein Uebernatürliches, Geheimnißvolles, Unendliches. Doch iſt es auch nur ein Anſatz zum Romantiſchen ohne Durchbildung. Der ſubjectiven Richtung der Phantaſie fehlt es an Klarheit und Sicherheit des Bewußtſeins über ihre Aufgabe und die Mittel der Darſtellung. Sie iſt nicht eins mit der Idee, welche ihr vorſchwebt, dadurch unfrei, und ihre Thätigkeit artet in die Maßloſigkeit individueller Willkür aus. Die andere Seite aber, die Richtung auf das Unendliche, wird durch einen groben Materialismus verſchlechtert. Das endliche Subject ſehnt ſich nicht, wie in der chriſtlichen Romantik, nach Erhebung über alles Irdiſche und idealer Vollendung, nicht nach der unendlichen Fülle des geiſtigen Schauens; vielmehr erwartet es in dem Himmel nur eine Fortſetzung des

Irdischen, ein Schwelgen in sinnlichen Genüssen und sieht ihm nicht mit inniger Sehnsucht, sondern mit behaglicher Ruhe entgegen.

Architektur und Poesie sind die einzigen Künste, welchen sich nach Muhammed die künstlerische Thätigkeit zuwandte. Skulptur und Malerei wurden durch religiöse Rücksichten zurückgehalten. Wegen der strengen Scheidung des einen Gottes von der Welt war alle bildliche Darstellung, besonders die Abbildung menschlicher Figuren streng verboten. Man fürchtete, solche Darstellungen könnten für das Bild Gottes gehalten werden und zum Götzendienst verleiten. Man sah in dem Nachbilden der lebendigen Geschöpfe Gottes gleichsam einen Eingriff in das göttliche Schaffen. Nicht einmal auf Münzen wurden Bilder lebender Wesen angebracht. Die einzigen Werke der Skulptur und Malerei sind die Verzierungen von Münzen und Gebäuden durch Inschriften und die sogenannten Arabesken: Gebilde, welche in Pflanzenformen und mehr noch in mannichfaltig verschlungenen Linien bestehen. Die Musik ist eine durchaus romantische Kunst. Ihre Ausbildung konnte sie erst auf dem Boden des Christenthums finden. Ueberdies hielten sie die Araber an sich schon für eine weichliche, unmännliche Beschäftigung und räumten ihr deßhalb nur eine untergeordnete Bedeutung ein: Doch fehlte es ihnen nicht an Sinn für diese Kunst, und noch jetzt leben in Spanien die zarten, elegischen Melodien des arabischen Gesanges fort.

Die polytheistischen Religionen heben, wie die monotheistischen, von dem Natürlichen an und verklären es im Geiste. Jedoch wird hier gleich von Anfang die Einheit des Natürlichen und Geistigen in eine Vielheit von Naturobjecten und Geistigkeiten zersplittert. Wir unterscheiden auf diesem Gebiete zwei Hauptstufen, die sogenannten Naturreligionen und den eigentlichen Polytheismus.

Ihre Entwickelung entspricht im Allgemeinen der der monotheistischen Religionen.

Der Mensch sieht sich mitten in die Erscheinungswelt versetzt. Voll Staunen über die Mannichfaltigkeit ihrer Bildungen, voll Furcht vor den Aeußerungen ihrer Macht, fühlte er sich ganz hingenommen an die Lebensgewalten, welche sich in ihr offenbaren. Und weil er die Erscheinungen entstehen und vergehen, wechseln und wiederkehren sah, so glaubte er an das Walten ewiger, hinter den Dingen verborgener Naturmächte. Die wohlthätige und zugleich verderbliche Gewalt der Elemente, das geheimnißvolle Treiben der Thiere, die seltsamen Formen der Gebirge, das Rauschen der Wälder, die Pracht der Gestirne und alle die mannichfaltigen Phänomene der Natur waren ihm die Offenbarungen dieser göttlichen Kräfte. Dieses ist die ursprünglichste und roheste Form der Naturreligion, welche sich bei wilden Völkern im Orient und Occident findet und in der Verehrung der in den Dingen wirkenden Lebensprincipien besteht.

Wenn nun der Mensch aus diesem Zustande der Unklarheit zu sich selbst kommt und mit Ruhe und Sicherheit die Natur betrachtet und zu seinen Zwecken benutzt, so gelangt er zur Einsicht, daß jene Naturprincipien und Kräfte, welche er erst als die selbständigen, hinter den Erscheinungen verborgenen Lebensmächte verehrte, in den Dingen selbst verwirklicht und ganz offenbar geworden sind, und daß sie gar nicht an sich, sondern nur als die realen Gegenstände existiren. Er verehrt dann die concreten Dinge selbst als das Göttliche, und zwar zunächst die Gegenstände, welche sich von andern in irgend einer Beziehung auszeichnen und einen besondern Eindruck auf ihn machen. Diese Stufe der Naturreligion, welcher viele Völker der alten und neuen Zeit angehören, wird Fetischismus genannt. Der Fetisch,

welcher angebetet wird, ist entweder ein natürlicher Gegenstand selbst, ein Stein, ein Thier, Fluß, Baum u. dgl., oder ein künstlich gemachter, welcher als Symbol der realen Erscheinung zu betrachten ist.

Endlich muß auf diesem Wege dem Menschen zum Bewußtsein kommen, daß er selbst die höchste Stufe unter den Naturgegenständen einnimmt, und er tritt nunmehr in die Reihe der göttlich verehrten Gegenstände ein. Aber noch ist es nicht der Geist, welcher sich als absolute Macht über die Natur erweist, sondern der Mensch fühlt noch, daß er von der Natur abhängig ist und zu ihr gehört. Daher giebt er sich zugleich den Naturmächten und den realen Naturdingen hin und betet sie neben dem Princip des Geistigen und Persönlichen an. Auf dieser dritten Stufe der Naturreligion stehen die Aegypter. Bei ihnen wurden die Naturkräfte, wirkliche Dinge und das Menschliche, Persönliche nebeneinander verehrt, worauf auch ihre Götterbilder hinweisen, welche aus natürlichen und menschlichen Bestandtheilen zusammengesetzt sind.

Der nächste Fortschritt über diese Form der Naturreligion ist der, daß die Elemente, welche in derselben äußerlich neben einander liegen, scharf von einander getrennt und in das rechte Verhältniß zu einander gesetzt werden. Diese Scheidung wird im Polytheismus vollzogen; der Geist wird hier der Natur entgegengesetzt und beide werden als unabhängig von einander betrachtet. Der Dualismus der Vielheit der Naturobjecte und der individuellen Geister ist das Wesentliche des Polytheismus der Griechen, Römer und Germanen.

Bei den Griechen entwickelte sich das polytheistische Princip am organischsten. Ihre religiöse Entwickelung ging von der untersten Stufe der Naturreligionen aus und schritt consequent über die letzte Form derselben, über die ägyptische

Religion hinaus; ein Fortschritt, den zugleich die Sage von der Sphinx andeutet, deren Räthsel Oedipus dadurch löst, daß er die Bedeutung des menschlichen Geistes in ihrer Bestimmtheit erfaßt.

Die Griechen verehrten ursprünglich auch die in der Natur wirkenden Kräfte. Da nun aber die concreten Dinge die verwirklichten Kräfte selbst sind, und diese an sich als die bloßen Möglichkeiten der wirklichen Erscheinungen gar keine Realität haben, so folgt daraus, daß die Naturgegenstände und die individuellen Geister die alleinige Existenz sind. Und weil außer ihnen nichts existirt, wodurch sie sein könnten, so sind sie der Grund ihrer selbst und mithin unbedingt, ungeschaffen und ewig. Demnach gelangten die Griechen im Verlaufe ihrer religiösen Entwickelung zu dem Satze: ewig existirt der Dualismus eines Chaos von Naturobjecten und einer Vielheit individueller Geister.

Streng genommen mußten sich nun die endlichen Individuen als die eine Seite des Dualismus der andern, den Naturobjecten, gegenüberstellen. Weil sie aber an sich die Seite der Vergänglichkeit, das Entstehen und Vergehen wahrnahmen, so trennten sie wieder das Wesen von der Erscheinung. Die Principien der Naturdinge sonderten sie als das Bleibende von ihrer realen Erscheinung und personificirten sie in einer Reihe von Naturwesenheiten, von Nymphen, Wald- und Feldgöttern u. s. w. Eben so schlossen sie sich selbst von dem Reiche der von Ewigkeit her seienden ungeschaffenen endlichen Geister, welche sie nun als Götter verehrten, aus und rechneten sich mit zu den vergänglichen Naturobjecten.

Indessen war diese Scheidung für das Princip selbst von unwesentlicher Bedeutung. Denn erstens dachten sie sich diese Götter ganz dem Princip gemäß zwar als durch sich

selbst seiende, aber doch endliche Geister, von den Menschen nicht dem Wesen, sondern nur dem Grade nach verschieden. Die Götter essen, trinken, schlafen, denken und handeln wie Menschen, nicht mit andern, sondern nur mit stärkern Kräften begabt. Andrerseits fühlten die Griechen auch sehr bald das Ungegründete einer solchen Trennung zwischen dem endlichen Individuum und der Gottheit. Sie erkannten allmählig die wahre Bedeutung der Götter und die Verwandtschaft oder vielmehr die Identität der Menschen mit denselben. Im Bewußtsein dieser Verwandtschaft machten sie auf gleiche Rechte Anspruch und hielten sich göttlicher Ehre fähig. So wurde schon im Heroenthum das endliche Individuum selbst vergöttert und von da an war das Göttliche schon in das Gebiet des Menschlichen eingegangen. Bald wurden die Götter nur, was die Menschen waren, Mitbürger des endlichen Staats; der Einzelne erschien befähigt, durch eigene Kraft und persönliche Vorzüge in die Reihe der Götter einzutreten, bis endlich über dem Götterbilde als der ideal vollendeten sinnlichen Erscheinung des göttlichen Wesens die höhere Bedeutung der Gottheiten ganz vergessen und das Bild für den Gott selbst, mithin das Endliche für das Göttliche gehalten wurde.

Was nun aber die religiösen Individuen nicht zu bekennen wagten, das scheuten sich die griechischen Philosophen, insbesondere die Sophisten, deren philosophischer Standpunkt dem Principe der griechischen Religion völlig entspricht, durchaus nicht ganz offen auszusprechen. Sie trugen Das, was die Griechen nur von den Göttern lehrten, auf die Menschen über und läugneten geradezu die Götter als eigene Existenzen. Sie stellten das religiöse Princip des Polytheismus in seiner Reinheit hin, indem sie die Vielheit der endlichen Geister und der zu ihnen gehörigen Naturgegenstände als die alleinige und absolute Existenz bezeichneten und

nachwiesen, daß die Götter an sich nichts seien und daß gerade von den Menschen gelte, was von jenen ausgesagt würde. Damit stürzten sie aber auch die Religion; denn die Menschen konnten sich doch nun nicht selbst göttlich verehren, und mit der Religion auch den bisherigen Staat und die alte Sitte. An deren Stelle setzten sie das Princip, welches sich folgerecht aus dem Begriffe dieses atomistischen Dualismus der endlichen Welt ergab, nämlich die Zersplitterung des Lebens in einen Atomismus individueller Geister, von denen jeder seine Willkür zum Gesetze der Welt macht und berechtigt ist, zu meinen und zu thun was er will.

Der Polytheismus der Römer unterscheidet sich nicht wesentlich von dem der Griechen. Nur das Verhältniß des Individuums zur religiösen Idee war bei den Römern von Anfang an ein anderes. Die Religion war ihnen weniger Sache des Glaubens, als einer verständigen Berechnung; ihr Cultus ein System abergläubischer Ceremonien im Dienste politischer und individueller Interessen. Womit die Griechen aufhörten, damit fingen die Römer an. Das endliche Subject ist hier die höchste geistige Macht, welches die alten Götter nur aus abergläubischer Scheu und zum Behufe einer äußern Sanction politischer und socialer Institute und Handlungen beibehält.

Auch die Germanen gingen, wie die Griechen, von der Naturreligion aus und bildeten diese zu einem reinen Polytheismus durch. Noch ehe sich aber die aus demselben hervorgehenden Consequenzen herausstellten, ward er durch das Christenthum für immer verdrängt.

Auf der ersten Stufe der Naturreligionen dürfen wir künstlerische Bestrebungen noch nicht erwarten. Das unbestimmte, dunkle Gefühl der in den Erscheinungen wirkenden Lebensmächte hat noch keinen äußern Haltpunkt, um welchen sich eine äußere Einheit bilden konnte. Die Familien sind

hier die einzigen, die natürlichen Vereine. Das atomistische Princip der Naturkräfte, welche verehrt werden, hindert jedes Zusammentreten zu einem religiösen und politischen Verein und die Entwickelung eines Gemeingeistes, welcher der Kunst vorangehen muß. Außerdem fühlt sich der Einzelne ganz an die Naturgewalten hingenommen und unfrei. Er ist daher zu jeder höhern, selbstbewußten Thätigkeit, zur selbständigen Hervorbringung geistiger Erzeugnisse unfähig. Alle leben in dem rohen Naturzustande, welchen uns Homer in dem neunten Buche seiner Odyssee schildert:

An das Land der Cyklopen, der ungesetzlichen Frevler,
Kamen wir, welche der Macht der unsterblichen Götter vertrauend,
Nirgend bau'n mit Händen zu Pflanzungen oder zu Feldfrucht;
Sondern ohn' Anpflanzer und Ackerer steigt das Gewächs auf,
Weizen sowohl und Gerst', als edele Reben; belastet
Mit großtraubigem Wein, und Kronion's Regen ernährt ihn.
Dort ist weder Gesetz noch Rathsversammlung des Volkes;
Sondern All' umwohnen die Felsenhöh'n der Gebirge,
Rings in gewölbten Grotten; und Jeglicher richtet nach Willkür
Weiber und Kinder allein; und Niemand achtet des Andern.

Bei den Repräsentanten der zweiten Stufe der Naturreligionen begegnen wir zwar den ersten Anfängen eines geordneten Gesammtwesens, der Bildung eines Gemeingeistes. Der Gegenstand der religiösen Verehrung hat eine feste Gestalt gewonnen. Im Fetisch wird von Allen auf gleiche Weise das Princip des religiösen Glaubens angeschaut. Damit ist die Bedingung zu einem gemeinsamen Mittelpunkt, einer äußern Einheit gegeben. Gleichwohl hält aber auch hier noch die Hingabe an die Natur den Geist in Fesseln und hindert eine freie Bewegung desselben. Der

Stamm, die Familie, der Einzelne macht sich zwar wohl selbst seinen Fetisch; allein diese sogenannte künstlich gemachten Fetische haben durchaus keine selbständige, künstlerische Bedeutung; sie sind nur dem practischen Bedürfnisse entsprungen und gewidmet.

Erst in dem Uebergange der Naturreligion in den eigentlichen Polytheismus, bei den Aegyptern, erhebt sich der Geist zu einer freiern, bewußten Thätigkeit. Er fühlt die Berechtigung seiner höhern Stellung und Bedeutung und äußert sie dadurch, daß er die Natur nicht bloß zu seinen Zwecken benutzt, sondern ihr auch ein geistiges Gepräge zu geben sucht. Aber noch weiß er sich nicht ganz frei; er strebt noch, sich von den Banden des Natürlichen ganz loszumachen und vermag deßhalb auch nicht, seinen Erzeugnissen den Schein rein geistiger Vollendung zu geben. Daher bildet die Beziehung des Geistes zur Natur eine wesentliche Seite der ägyptischen Kunst. Diese Beziehung besteht aber darin, daß der Geist zwar seinen Zusammenhang mit dem Natürlichen noch überall zu erkennen giebt, aber zugleich seine Erhebung über dieselbe veranschaulicht. Dies zeigt sich besonders in der Richtung und Form der Kunst. Nur die bildende Kunst, welche sich am meisten an die Natur anschließt, fand bei den Aegyptern eine künstlerische Ausbildung. Literatur und Musik, die sich wesentlich auf dem ideellen Gebiete des Geistes bewegen, blieben ohne Entwicklung und erlangten durchaus keine Bedeutung. Selbst von eigentlicher Malerei, welche die Freiheit individueller Charakteristik voraussetzt, konnte bei ihnen keine Rede sein. In der Architektur und Skulptur kommt dagegen ihre geistige Richtung und die der religiösen Idee entsprechende Kunstform vollkommen zur Erscheinung.

Der Glaube an eine göttlich belebte Natur, die sinnige Beobachtung ihrer Formen und Erscheinungen erhöhte und

ſtärkte die Neigung und Fähigkeit zur Kunſt. Das Erwachen und Hervorringen des Geiſtes aus der Hingabe an die Naturmächte zeigte ſich in der Bewältigung der Natur durch die Kraft der Phantaſie. Die nächſte Beziehung zwiſchen dem bewußten Geiſte und der Natur iſt das Bleibende im Wechſel, das Stätige in der Bewegung, Maß und Geſetz. So hielt die ägyptiſche Phantaſie vor Allem die Ordnung und Regelmäßigkeit in der Natur feſt und ſchuf Bildwerke, in welchen die Natur ſelbſt gleichſam zum Kunſtwerke kryſtalliſirt erſcheint.

Die Idee des jenſeitigen Geiſtes, wie ſie in den verſchiedenen Modificationen die Baſis des orientaliſchen Monotheismus bildet, ließ es zu keiner klaren und verſtändigen Anſchauung des dieſſeitigen Lebens kommen und daher auch zu keiner plaſtiſchen Auffaſſung und Durchbildung des Inhaltes der Phantaſie. Die Form der bildenden Kunſt iſt deßhalb dort nur ſymboliſch, und die Symbolik, mag ſie nun den Charakter des Phantaſtiſchen, Verſtändigen oder Erhabenen tragen, leidet durchweg an Formloſigkeit oder Unangemeſſenheit zwiſchen Inhalt und Form. Anders wird die ägyptiſche Phantaſie durch die religiöſe Anſchauung beſtimmt. Die endlichen Erſcheinungen des natürlichen und geiſtigen Lebens verſchwinden hier nicht vor dem unendlichen einen Geiſte, ſie werden weder als Schein und Sinnentrug, noch als das Nichtige betrachtet, daher auch nicht verkannt und unklar aufgefaßt, ſondern das Jenſeitige gilt bereits wie im griechiſchen Polytheismus als ein Dieſſeitiges; das Endliche ſelbſt wird als das Göttliche angeſchaut und verehrt. Die abſtracte, jenſeitige Geiſtigkeit iſt in eine Vielheit von Principien geſpalten, welche in der zeitlichen Erſcheinung verkörpert ſind. Auf den frühern Stufen war die irdiſche Geſtalt das Geiſtloſe und Unweſentliche; daher konnte ſie auch nur als Bild des Unendlichen auftreten, und das

Bild, welches an sich als die Form eines Unwesentlichen, Geistlosen die Idee des Unendlichen nicht aufnehmen konnte und überhaupt keinen an sich selbständigen Inhalt hatte, blieb neben der Idee als Symbol derselben getrennt liegen. Nach der ägyptischen Anschauung kann dagegen das Bild des endlichen Gegenstandes mit der Idee, welche selbst in dem Diesseitigen verkörpert gedacht wird, zusammengehen und der Inhalt der Form entsprechen. Daher nimmt die Darstellung den Charakter des Plastischen an, welchen die ägyptische Kunst im Unterschiede von der des übrigen Orients trägt. In der bildenden Kunst der Aegypter ist daher in der Verbindung der Natur mit der subjectiven Kraft der Phantasie Maß und Rhythmus vorherrschend, während in der indischen derselbe Wechsel der Formen, dieselbe Unregelmäßigkeit herrscht, wie in der Natur. Auch der persische Dualismus ließ es zu keiner plastischen Durchbildung kommen, und die jüdische Phantasie wurde durch die religiöse Idee, welche die Natur in den Hintergrund stellte, von einer ruhigen Hingebung an die natürliche Erscheinung abgehalten. Auch fehlte ihr die Mäßigung, welche zu den regelmäßigen und festen Normen der bildenden Kunst nothwendig ist. So unterlag die indische Phantasie der Uebergewalt der Natur, während sich die jüdische ganz davon lossagte. Die ägyptische hält zwischen beiden die Mitte. Der Geist erkennt seine Geltung und zugleich seine innige Verwandtschaft mit der Natur. Er strebt das Natürliche zu vergeistigen und in staunenswerthen Arbeiten ist er rastlos bemüht, den Widerstand der Natur zu überwinden und ihre Massen zu architektonischen Kunstwerken umzugestalten.

Ungeachtet ihres plastischen Charakters ist jedoch die ägyptische Kunst nicht bloß symbolisch, sondern ihre Werke tragen auch das Gepräge des Mischlings- und Uebergangsgeistes, welcher sich in der Religion ausspricht. Die gro-

resken Bilder der Göttergestalten mit Thierköpfen sind die Symbole des in ihnen verehrten Princips der Naturkräfte und des individuellen Lebens. Selbst die Bauwerke tragen einen symbolischen Charakter. Die architektonischen Formen sind nicht in sich vollendet und kündigen nicht bestimmt ihre Bedeutung an; sie beziehen sich auf Rücksichten, welche außer ihrer unmittelbaren Gestalt liegen. Dabei sind die Werke der Architektur und Skulptur nicht rein in ihrem Elemente gehalten, sondern gemischt; die Architektur hat einen plastischen, die Skulptur einen architektonischen Charakter. Im Allgemeinen sind schon die drei Künste Architektur, Skulptur und Malerei bei den Aegyptern stets miteinander verbunden. Keine folgt dem Gesetze ihrer freien und eigenthümlichen Entwickelung. Sie treffen in jedem Werke zusammen. Außerdem streift jede, besonders Architektur und Skulptur, an die andere an; die architektonischen Glieder, z. B. die Säulen, gleichen durch ihre Pflanzenformen plastischen Werken, wie die kolossalen Priesterstatuen und die Sphinxe ihrerseits wieder ganz in Anordnung und Zweck die Bedeutung von architektonischen Theilen, von Thoren, Säulen, Alleen ꝛc. erhalten.

Endlich offenbart sich das Wesen der religiösen Idee in dem Gesammteindruck, dem Gesammtbilde der ägyptischen Kunst. Wir sehen hier Geistiges und Sinnliches, Freies und Unfreies, Natürliches und Persönliches vermischt. Die architektonischen und plastischen Formen in ihrer bewundernswerthen Ordnung und Regelmäßigkeit weisen auf die Klarheit und Macht des Geistes hin; dagegen gleichen wieder die schrägen Mauern den Felswänden, die wechselnden Säulen den verschiedenen Blumen und Pflanzen des Nilthals und erinnern, daß die Phantasie noch nicht vermochte, rein geistige Formen zu erzeugen, daß sie sich noch an die Nachahmung der Natur halten muß. Die Statuen beurkunden zwar durch die Regelmäßigkeit der menschlichen Gestalt, durch Ausdruck

der Kraft und Würde ein geistiges Streben. Aber der Mangel an freier, lebendiger Bewegung und Haltung der Glieder, das Anlehnen derselben an die Pfeiler, ihre Vermehrung und architektonische Bedeutung, die Vermischung der Thier- und Menschengestalt, der Mangel an Ausdruck der natürlichen Unterschiede nach Größe, Alter und Charakter, das Seelenlose, Ruhige aller Gestalten läßt das Ganze wie ein auf dem Wege nach lebensvoller, geistiger Befreiung plötzlich erstarrtes Bild der Natur erscheinen, und zeigt, daß der Geist noch nicht ganz aus den Fesseln der Natur hervorgebrochen ist. Alles veranschaulicht uns die Vermischung und den Uebergang, welcher in der Idee des religiösen Standpunktes liegt.

Die gänzliche Durchdringung des Natürlichen und Endlichen von dem Geistigen, die vollständige Trennung und Befreiung des Geistes von der Natur und damit die eigentliche Freiheit der Phantasie und die Möglichkeit, Form und Inhalt völlig zu verschmelzen, also das eigentlich plastische Bilden finden wir nun auf der Stufe des durchgebildeten Polytheismus der Griechen und Römer. Durch ihn verschwindet die Symbolik, die Formlosigkeit und Unangemessenheit der orientalischen Darstellungsweise. Die subjective Kraft der Phantasie und der objective Inhalt des geistigen und natürlichen Lebens treten in das schönste Gleichgewicht und in Folge dessen entwickelt sich die durch ihre Vereinigung erzeugte Idee zum Ideal.

Durch die Zersplitterung des Göttlichen in eine Vielheit selbständig in sich abgeschlossener, individueller Einzelnheiten verlor sich sogleich das Mißverhältniß zwischen der Hülle oder Form der Gottheit und ihrem Wesen. Der indische Gott, der Alles in Allem sein soll, kann nicht seiner ganzen Wesensfülle nach in einer einzelnen Form des endlichen Lebens aufgehen. Dennoch sollte er es. Daher bleibt jede

einzelne seiner Gestalten ein ihm unangemessenes Kleid. In der ägyptischen Kunst erscheint zwar das Endliche schon von der unendlichen Geistigkeit unmittelbar durchdrungen, aber die Vereinigung von Natur und Geist, bleibt eine äußerliche; beide sind verschmolzen, liegen aber in derselben Gestalt äußerlich neben einander, wie sich in der Sphinx und den Götterbildern zeigt, welche wieder nur Symbol der verschiedenen göttlichen Principien, welche neben einander verehrt werden, sein können. Die Griechen sahen dagegen in den einzelnen Gestalten des endlichen Lebens die unmittelbaren Erscheinungen des Unendlichen, die Formen freier, ewiger Wesenheiten. Jede Quelle hat ihre Nymphe, jeder Baum seine Dryade, jeder Mensch seinen Genius, so daß sich das Göttliche in jeder einzelnen Form des Lebens eine ihm angemessene Wohnung gegeben hat. Schied nun auch der Grieche zunächst das Ewige, Bleibende als Reich der göttlichen Wesenheiten von dem Zufälligen und Vergänglichen, dem Reiche der endlichen Erscheinungen, so wurden doch beide Gebiete klar und bestimmt und beide in zeitlicher Weise aufgefaßt. Der Götterstaat ist nur das ewige Abbild des endlichen; seine Bewohner sind nur ideale Menschen, in ihrem Sein und Wissen vollkommener als die Menschen, aber doch wie diese beschränkt. Ihnen gegenüber war der freie Bürger des Staats unbeschränkt und in seinen Grenzen derselben Vollkommenheit fähig, wie die Götter. Seine Pflichten gegen Menschen und Götter gingen nicht über die menschlichen Kräfte hinaus, und sobald er sich ihrer gewissenhaft entledigte, stand er selbständig, tadelfrei und vollkommen da. In dieser rein menschlichen Sphäre, auf welche sich sein ganzes Sein, sein Wissen und Streben beschränkte, gab es für ihn keine Räthsel, welche Gemüth und Geist mit Zweifel und Wissensdrang erfüllt hätten; keine Ahnung des unendlichen Zwiespaltes, welchen die Sünde zwischen Gott und

den Menschen eröffnet; kein tieferer, innerer Seelenschmerz, der aus dem Bewußtsein des Abstandes von Gott, des Abfalls von dem Unendlichen hervorgeht. Alle Leiden entsprangen nicht aus den Kämpfen des Gemüths, welches nach Befreiung aus den Schranken der irdischen Bedürftigkeit trachtet, nicht aus der Sehnsucht nach Erlösung, sondern sie waren rein menschlich und trafen nur die Oberfläche des Innern; der Mensch kämpfte dagegen an, weil er sie nur als etwas Aeußerliches betrachtete und fürchtete sie weniger als den Tod. Denn in diesem sah er nicht den Uebergang zu einem bessern, vollendetern Sein, sondern zu einem trostlosen Zustands, von welchem schon Achilleus (Odyssee XI, 482 ff.) eben nicht viel Rühmens macht. Denn als ihn Odysseus wegen seiner Stellung in der Unterwelt mit den Worten glücklich preist:

Dir aber, Achilleus,
Gleicht in der Vorzeit keiner an Seligkeit, noch in der Zukunft.
Denn dich Lebenden einst verehrten wir, gleich den Göttern,
Argos Söhn'; und jetzo gebieteſt du mächtig den Geistern,
Wohnend allhier. Drum laß dich den Tod nicht reuen, Achilleus.

antwortete er:

Nicht mir rede von Tod ein Troſtwort, edler Odysseus,
Lieber ja wollt' ich das Feld als Tagelöhner beſtellen
Einem dürftigen Mann, ohn' Erb' und eigenen Wohlſtand,
Als die ſämmtliche Schaar der geſchwundenen Todten beherrſchen.

Selbst das Fatum, dieser Ueberrest des orientalischen Monotheismus, des einen überweltlichen Geistes, welches der Grieche als höchste geistige Macht in ein unbestimmtes Jenseits über Götter und Menschen stellte, war für ihn nur ein wesenloses Phantom, welches ihn wenig kümmerte.

So war der ganze Inhalt der griechischen Kunst, die Natur, die Götter- und Menschenwelt in allen Erscheinungen und Verhältnissen endlich begrenzt, klar und verständ-

lich, selbständig und fest in sich abgeschlossen. Die Gestalten der Natur waren nicht entseelt und nichtig, wie sie die hebräische Phantasie auffaßte, sondern göttlich belebt; sie waren nicht phantastische, unselbständige, verschwindende, unverstandene Scheinbilder des göttlichen Wesens, mit welchen die Maja ihr gauklerisches Spiel trieb, wie in Indien, oder wie in Aegypten, einzelne unklare, groteske Symbole des göttlichen Wesens, sondern alle in sich geschlossene, körperhafte, beseelte Wesen. Der Mensch galt weder, wie bei den Indern, als ein gegen das Göttliche verschwindendes und sich demselben aufopferndes, noch, wie bei den Juden, als ein gebrechliches, nichtiges Geschöpf; noch endlich war er, wie bei den Aegyptern, ein unfreies, an die Naturmacht und die Satzungen der Kaste gefesseltes Wesen; sondern er fühlte sich geistig frei, unabhängig von der Natur, als den Träger der religiösen Idee und darnach als das wesentliche, integrirende Glied eines Gemeingeistes, und war sich seiner hohen Geltung und Kraft bewußt. Im höchsten wie im niedrigsten Bürger lebte und wirkte diese Ansicht so vollkräftig, daß er alle Gestalten und Beziehungen des Lebens in seiner Weise klar auffaßte und vollständig begriff. Die Götter selbst waren ihm plastisch herausgebildete Gestalten voll Leben und Bewegung, nicht vorüberschwebende Truggestalten, wie die Erscheinung der indischen Gottheit, nicht unvorstellbar, wie der Gott der Hebräer, nicht willkürliche Symbole, wie die ägyptischen Götter, sondern göttliche Menschen, welche im Olymp ein göttliches Menschenleben führten und zugleich auf der Erde wandelten, und, im Verkehr mit den Menschen, in das Getriebe der Welt und die Verhältnisse des Lebens eingriffen.

Einen so klaren, so endlich bestimmten Inhalt konnte die Kraft der Phantasie auch in einer Form wiedergeben, in welcher er allgemein verständlich war. Sie war danach

befähigt, jede einzelne Gestalt als die Erscheinung einer ewigen Wesenheit aufzufassen und das Bild eines Reiches ewiger Wesenheiten, idealer Formen in sich auszubilden, von dem aus sie das endliche Leben ergriff und darstellte. Sie wurde daher objectiv und plastisch, indem sie Wesen und Erscheinung, Geist und Natur, Object und Subject, Wirklichkeit und Idee nicht von einander trennte, sondern völlig in Eins bildete und als die realisirte Idee zur Erscheinung brachte. Aber ihre Hervorbringungen wurden auch ideal. Sie streifte der endlichen Gestalt das Unwesentliche, Zufällige, Veränderliche ab und machte sie zum vollendeten Ausdrucke des Wesentlichen. Da die religiöse Vorstellung die ganze endliche Welt zu einer Götterwelt umschuf, und in allen Erscheinungen die Idee des ewigen, göttlichen Seins verwirklicht sah, so konnte auch die Phantasie alles Endliche durch die Idee des Göttlichen, des Vollendeten, des unendlich Schönen verklären. Es erwachte in ihr die Vorstellung einer wirklichen Idealwelt, deren Scheinbild das endliche Leben ist. Das dieser Idealwelt entsprechende Gepräge, den Schmelz des Wesentlichen, Bleibenden, Ewigen, des unendlich Schönen und Vollkommenen goß sie über die Erscheinungen des Lebens aus, und stellte sie demnach nicht in ihrer mangelhaften, unmittelbaren Natürlichkeit, sondern als die im Endlichen verkörperten Gestalten der Idealwelt oder als Ideale hin. Hieraus entsprang denn weiter der Schein der Ruhe und Heiterkeit, welche über die Gebilde der griechischen Phantasie ausgebreitet sind. In der zeitlichen Welt ist Unruhe, Bewegung und Wechsel; vollkommene Ruhe wohnt nur in der in sich vollendeten, harmonischen Idealwelt. Schaute also die Phantasie alles Endliche unter idealem Gesichtspunkt an, so mußte sie auch die beruhigte Schönheit des Idealen auf ihre Schöpfungen übertragen. Wie wir in den Götterbildern der Griechen hohe, ruhige, in sich vollendete, über allem

endlichen Wechsel und Bedürfniß stehende Gestalten bewundern, so eröffnet uns ihre ganze Kunst den Blick auf eine klare, heitere, selig-stille Welt, in welcher alle Schmerzen überwältigt und verstummt, alle Leidenschaften geläutert und besiegt, alle Gegensätze des Lebens versöhnt und in der Harmonie des Ganzen aufgehoben sind. Denn:

In den heitern Regionen,
Wo die reinen Formen wohnen,
Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr.
Hier darf Schmerz die Seele nicht durchschneiden,
Keine Thräne fließet mehr dem Leiden,
Nur des Geistes tapfrer Gegenwehr.
Lieblich, wie der Iris Farbenfeuer
Auf der Donnerwolke duft'gem Thau,
Schimmert durch der Wehmuth düstern Schleier,
Hier der Ruhe heiteres Blau.

Dieser Charakter der Ruhe und Heiterkeit verleiht eben zugleich den Werken der griechischen Kunst die ihnen eigenthümliche Würde und Hoheit, die bezauberndste Anmuth und Grazie, welche die selige Stille, die Erhabenheit über alles Endliche und den harmonischen Frieden ausdrücken, in welchem die sinnlichen Bewegungen und Leidenschaften gemäßigt und bewältigt sind.

Den Inbegriff dieser Eigenschaften bezeichnet man mit dem Ausdruck classisch. Die Römer legten dies Prädicat ursprünglich den beiden ersten Bürgerclassen bei, zu welchen die Angesehensten, Wohlhabendsten und durchschnittlich auch die Gebildetsten gehörten. Dann gaben sie den nach Inhalt und Form vollendeten Musterwerken der Griechen denselben Namen. Daher nennt man auch die griechische und römische Kunst überhaupt die classische.

Bei der Klarheit, Selbständigkeit und Beweglichkeit des griechischen Geistes wandte sich die Phantasie allen

Gebieten des Lebens zu und griff zu allen Elementen, in welchen die Kunstidee ihren Ausdruck findet. Den bildenden und redenden Künsten, selbst der Musik, wurde eine Ausbildung zu Theil, wie sie vorher noch keinem Volke gelungen war. Zugleich erhoben sich die Griechen bis zu der letzten und höchsten Kunst, in welcher sich der Geist auf seinem eigenthümlichsten Boden gegenständlich wird: zur Philosophie. Sie gedieh innerhalb der dem antiken Leben gesteckten Grenzen zu einer Reife künstlerischer Vollendung, welche sie seitdem nicht wieder erlangt hat, so daß die Werke eines Plato noch jetzt als unerreichte Muster philosophischer Darstellung dastehen. Innerhalb der frühern Religionen konnte ein eigentliches nach Form und Inhalt künstlerisch durchgebildetes System der Philosophie noch nicht zum Vorschein kommen. Die Philosophie erfüllt ihre Aufgabe erst dann vollständig, wenn sie den durch die religiöse Idee gebildeten Gemeingeist in allen seinen Beziehungen begreift und in der entsprechendsten, klarsten und schönsten Form dem denkenden Bewußtsein veranschaulicht, wie dies z. B. in Beziehung auf den griechischen Gemeingeist in Plato's Republik, dem Ideal einer nach den griechischen Principien durchgebildeten, mechanischen Staatsform der Fall ist. Dies kann aber dann erst geschehen, wenn sich der Einzelne vom Gemeingeiste ablöst und denselben nach allen Seiten zum Gegenstande freier Forschung macht. Eine solche Trennung vom Gesammtleben war früher nicht möglich; die Individuen waren an die allgemeine Idee gefesselt und unfrei. Erst in der griechischen Religion war dem Individuum die Bedeutung geworden, welche es befähigte, sich selbständig in sich zu vertiefen, um die Idee des Gesammtbewußtseins im individuellen Denken zu reproduciren und nach den ewigen Gesetzen des Geistes zu messen.

Demnach lag es in der Natur der religiösen Anschauung, daß sich die Kunst nicht nach allen Seiten zu der

Vollendung aufſchwang, welche ſie erſt auf dem Gebiete des chriſtlichen Völkerlebens erreichen ſollte. In dem Weſen der griechiſchen Religion und des Gemeingeiſtes lagen Schranken, welche die Kunſt an einem gewiſſen Punkt in Feſſeln ſchlugen. Jene Freiheit des individuellen Geiſtes war nicht vollkommen, ſondern an das allgemeine Geſetz der Geſammtheit geknüpft. Der Einzelne wußte ſich nur frei in den Grenzen, welches ihm allein Geltung verlieh. Daher war es vornehmlich das objective Leben, worin die Kunſt ihre Vorzüge entwickelte, und das ſubjective Leben nur, in ſo weit es den Individuen gemeinſchaftlich und von allgemeiner Bedeutung war. So ſtehen Epos, Architektur und Skulptur am höchſten; in ihnen fand das Leben der Nation, die Idee des Gemeingeiſtes und der der individuellen Natur- und Menſchengeſtalten gemeinſchaftliche Gattungsbegriff ſeinen vollendetſten Ausdruck. Die höhere Lyrik behielt einen epiſchen Charakter; ihr Gegenſtand war nicht ſowohl das innerſte Gemüthsleben des Einzelnen, als der Reflex der durch die Thaten und Leiden des Volks erzeugten Stimmung der Geſammtheit. Malerei und Muſik blieben in der Entwickelung zurück. In jener waltete das Plaſtiſche vor. Es mangelte an Sinn für die Auffaſſung und Darſtellung der freien Subjectivität in ihren mannichfaltigen individuellen Stimmungen und Erlebniſſen. Noch weniger konnte die Muſik gedeihen. Sie fordert vor Allem das unbedingteſte Zurückziehen in die Tiefe des Innern, das freie Ergehen in dem wechſelnden Spiele der ſubjectiven Zuſtände des Gemüthes. Sie muß im Keime erſterben, wenn ſie, wie in Griechenland, durch äußere Auctoritäten und politiſche Geſetze und ſtarre Satzungen gebannt wird.

Auch der Tragödie fehlte eine Bedingung, von welcher ihr abſoluter Höhepunkt abhängt. Wo die Schuld nicht weniger als die Strafe vom Schickſal vorherbeſtimmt

ist, wie nach der griechischen Weltansicht, kann sich weder der dramatische Charakter noch die tragische Idee wahrhaft frei entfalten. Solche Tragödien, in welchen, wie in der Antigone des Sophokles, diese Weltanschauung weniger als die allgemein menschliche Bedeutung der Conflicte des endlichen Lebens hervortritt, greifen bereits in gewisser Hinsicht über die Schranken des griechischen Volksgeistes hinaus. In der griechischen Komödie dagegen lagen noch weniger als in der Tragödie die Elemente einer dieser Kunstform entsprechenden Entwickelung. Sie war nicht in der persönlichen Freiheit und Sicherheit, nicht in dem freien Selbstbewußtsein der Einzelnen gegründet, sondern gänzlich von dem Gemeingeiste abhängig. Sobald sie daher mit dem beginnenden Verfalle der alten Sitte und Religion, der innern und äußern Kraft des Volkes nicht mehr in der Gesammtheit eine feste Norm und Stütze fand, sank sie nach einer kurzen Blüthe von ihrer Höhe schnell herab. Sie löste sich in unbedeutendere individuelle Richtungen auf und zog sich auf ein sehr beschränktes Stoffgebiet zurück.

Daß wir aber auch in der griechischen Kunst solche Werke finden, in welchen sich bereits die Subjectivität mehr als früher geltend macht, welche die Ahnung und das Bedürfniß einer höhern Wahrheit andeuten und schon auf dem Uebergange zu einer neuen Periode in dem geistigen Leben der Menschheit hinweisen, hat seinen Grund in der Entwickelung der griechischen Religion. Wie nämlich in der religiösen Anschauung der Griechen zwei Hauptepochen zu unterscheiden sind, so auch in ihrer Kunst. Sobald die wahre Bedeutung der religiösen Idee von den Gebildeten gefühlt, erkannt, von der Philosophie und selbst der Komödie, welche die alten Götter wie die neue Philosophie verspottete, ausgesprochen war, hörte mit dem Glauben an die Götter die Verbindung auf, welche die Einzelnen durch die Idee des Gemeingeistes zusammenschloß. Die geistige Gemeinschaft zersplitterte sich in den Atomismus

der Individualitäten. An die Stelle des Gemeinsinnes und des allgemeinen Gesetzes trat der individuelle Egoismus in Staat und Sitte, an die Stelle der Religion die Philosophie. Damit hörte auch in der Kunst jenes Aufgehen des Einzelnen im Allgemeinen auf; das plastische und objective Element verschwand in allen Künsten und machte dem Subjectiven, Malerischen Platz. Dieses erging sich denn fortan in allen Entartungen, welche aus einem Zustande geistiger Zerfahrenheit und Haltlosigkeit entspringen, und vermochte nur noch durch ererbte Formen und eine überkommene Meisterschaft in der Technik den Schein des Kunstschönen über sich zu verbreiten. Nur einzelne Ingenien, wie ein Plato und Sophokles, erhoben sich bis zur Ahnung eines höhern Principes, welches ihren Geistesschöpfungen den Zauber unvergänglicher Schönheit und ewiger Bedeutsamkeit verlieh.

Durch die Römer wurde die classische Phantasie nicht wesentlich modificirt. Sie sind die verständigen Nachahmer und Verbreiter der griechischen Kunstformen und nur in einzelnen, speciellen Seiten der Kunst productiv und originell. Wie in der Religion, so beginnen sie auch in der Kunst mit der Stufe, auf welcher die Griechen endeten. Wo sie nicht die alten griechischen Meisterwerke nachbilden, lassen sie das individuelle und subjective Element über das objective vorwalten; so in der Plastik, Malerei und Poesie. In jenen verdrängt die Ausbildung des Porträtartigen das allgemein Menschliche; hier ist es vornehmlich die Satire, in welcher das Individuum seine subjective Stimmung dem Allgemeinen gegenüber geltend macht.

Wie sich die künstlerischen Bestrebungen der Römer an die Endpunkte der griechischen Kunst anschließen, so hörten die der Germanen mit der Stufe auf, mit welcher die Kunst der Griechen anfing. Rohe Bildwerke in Stein, Holz und Metall, Götterbilder, Grabhügel u. dergl. waren in der bildenden

Kunst; Theogonien, Kosmogonien, Heldenlieder und Sagen in der Poesie die Erzeugnisse der durch den Polytheismus bestimmten Phantasie. Während nun jene Bildwerke ohne künstlerischen Werth und Bedeutung sind, zeugen die Ueberreste germanischer Dichtung von einem lebenskräftigen, poetischen Geist, einer reichen und beweglichen Phantasie.

c. Das Christenthum einigte der Idee nach alle vorgetretenen Religionen. Seine Mitte und sein Ausgangspunkt ist die Person Christi, des Mittlers; denn in ihm wurde der Gegensatz zwischen dem Zeitlichen und Ewigen durch das Zeitlichwerden des ewigen göttlichen Lebens, also aller Gegensatz zwischen Gott und dem Menschen durch das Bewußtsein der Einheit in der Ewigkeit gelöst. Die dualistische Ansicht des Heidenthums wird entfernt durch den Ausspruch: die Welt ist die Erscheinung des freien Geistes Gottes. Damit hört der Widerspruch zwischen dem ewigen Geist und der Materie auf. Der jüdische Zwiespalt zwischen Gott und dem Menschen, zwischen Natur und Geist, der Begriff der starren Gottheit, welche außerhalb der Welt mit furchtbarer Strenge über ihr waltet, wird in der Lehre von der Person Christi und der Versöhnung Gottes und des Menschen, so wie in der ausgesprochenen Idee des Lebens aller Dinge in Gott vollkommen gehoben. Der indische Pantheismus, welcher das Einzelding zu Nichts macht und nur die unendliche Substanz bestehen läßt, ist theils durch die tiefe Bedeutung beseitigt, welche die Natur erhält, indem das Kleinste wie das Größte als von Gott gehalten und unter seiner Obhut stehend betrachtet wird; theils durch die Lehre von der persönlichen Freiheit und Unsterblichkeit des Menschen. Eben so ist der persische Dualismus entfernt, indem das Böse nicht als ewig und objectiv nothwendig betrachtet, sondern in die zeitliche Erscheinung des Menschen gesetzt wird und seiner freien Willensthat anheimfällt. Endlich ist der Fetischismus

und Polytheismus von Grund aus gelöst. Der Fetischismus, in so fern das Wirken Gottes in der Natur erwiesen wurde, der Polytheismus in der Ewigkeit und göttlichen Natur des Menschen.

Betrachten wir nun im Unterschied und Verhältnisse zur orientalischen und classischen Phantasie die christliche, wie sie durch die religiöse Idee modificirt wurde, so kündigt sie sich sogleich als eine höhere und die höchste Stufe an. In dem Judenthum und dem Islam wurde die überirdische Welt des Geistes als das allein Wesentliche; die irdische Welt, das Endlich-Individuelle als nichtig betrachtet. Das unmittelbare Band zwischen Gott und dem Menschen war zerrissen; der Mensch konnte sich nicht aus und durch sich selbst mit dem ewigen Geiste vermitteln. Daher wurde im Orient die Idee der Phantasie und dem Gemüthe nicht innerlich, nicht das individuelle Eigenthum desselben; das Subject verschwand vor ihr, unterlag ihr. Die Idee blieb erhaben dem nichtigen Subjecte gegenüber, und dieses vermochte sie auf allen Punkten und nach allen Seiten hin nur symbolisch anzudeuten, nicht aber sich dieselbe persönlich frei anzueignen und aus dem innersten Gemüthsleben wieder herauszugestalten. In der griechisch-römischen Welt dagegen wurde das Jenseits des Geistes vernichtet; die endliche Welt allein erschien am Ende als das Göttliche. Daher wurde allerdings die endliche Erscheinung zur schönen erhoben, durch den Schein des Unendlichen geläutert und idealisirt. Wie das Individuum auf diesem religiösen Standpunkte zuerst als das freie auftrat, so war auch hier zuerst die Phantasie von den Banden der Idee emancipirt und konnte sich frei gestalten. Der Einzelne war frei im endlichen Leben, nicht mehr einem Jenseitigen unterworfen. Eben so verlor sich darum auch die Phantasie nicht mehr an die Idee; diese war nicht mehr ein jenseitiges Gesetz, sondern im freien

Individuum ganz realisirt. Deßhalb konnte die freie Phantasie sich die Idee als ihre eigene Gesetzlichkeit vollkommen zur Vorstellung bringen und plastisch aus sich herausſetzen. Aber diese Freiheit war doch nur scheinbar und nicht vollkommen. Denn nicht dann ist der Einzelne frei, wenn er es nur als Theil des Ganzen, durch seine Stellung als Glied einer allgemeinen Gesetzlichkeit sein kann. In diesem Fall ist vielmehr nur das gemeinsame Gesetz, die Idee das Freie, und das Individuum ist von der Freiheit ausgeschlossen, sobald es sich von der Gesammtheit trennt. Daher wurde der Einzelne und die Phantasie unfrei, sobald sich die Idee, das Gesetz, das allgemeine geistige Band, der Gemeingeist auflöste und an seiner Einseitigkeit zu Grunde ging. Diese bestand aber eben darin, daß die Anerkenntniß einer wahrhaft unendlichen geistigen Einheit vermißt wurde. Der Mensch ist nur dann wahrhaft frei, wenn er sich seiner Ewigkeit bewußt ist; ein Bewußtsein, welches der heidnischen Welt fehlte und erst durch die christliche Religion erzeugt wurde.

Der Mangel der orientalischen Weltanschauung lag also in der Einseitigkeit, wonach nur der jenseitige Geist als das Wesentliche und allein Berechtigte, die endliche Welt als das Nichtige aufgefaßt wurde; der Mangel der griechischen in der Einseitigkeit, wonach der endliche Gemeingeist für die einzige Realität gehalten wurde und das Bewußtsein einer ewigen Welt zurücktrat. Dort war daher der Einzelne ganz unfrei, hier war er nur in dem Gemeingeist und durch ihn frei, für sich aber, als Persönlichkeit, eben so unfrei als dort. Beide Einseitigkeiten vermittelte das Christenthum und schuf dadurch erst den Standpunkt der wahren Freiheit des Geistes und sonach auch der Phantasie. In der Person Christi, des Gottmenschen, erschien zuerst das Ewige und Zeitliche; das Diesseits und Jenseits ver-

söhnt; Natur und Geist als die ewige Erscheinung Gottes selbst anerkannt; das endliche Subject durch das Bewußtsein seiner Ewigkeit und seiner unmittelbaren Beziehung zu Gott wahrhaft erlöst und damit der Zwiespalt des Zeitlichen und Ewigen, des Unendlichen und Endlichen, welcher die alte Welt beherrschte und vernichtete, aufgehoben.

So bringt das Christenthum erst den Menschen in das rechte Verhältniß zu Gott, die Phantasie in das rechte Verhältniß zur Idee. Es enthüllt zwar die unendliche Tiefe des Abstandes zwischen der Sünde und Bedürftigkeit des Menschen und der Heiligkeit und Vollendung Gottes, und die daraus entspringende Mannichfaltigkeit der menschlichen Leiden, über welche sich die griechische Welt hinweggetäuscht hatte; aber es erhebt auch wieder die gebeugte Seele durch den Blick auf die Seligkeit der Erlösung aus den Banden der irdischen Trübsal und auf die Herrlichkeit des Himmels, welchen sie dem Gläubigen und Erlösungsbedürftigen verheißt. Jetzt erst gilt der Mensch als Mensch. Er ist nicht mehr die verworfene, unfreie Creatur; seine Berechtigung hängt nicht mehr von dem Gemeingeiste ab; er ist frei als Mensch, als Kind und Erbe Gottes, des himmlischen Vaters aller Menschen; frei im Bewußtsein des ewigen, unvertilgbaren Bandes mit Gott, dieses unmittelbaren Verhältnisses zum Vater im Himmel, durch die Möglichkeit, sich das Göttliche frei von äußeren Auctoritäten im Glauben und Wissen anzueignen, sich mit Gott in unmittelbaren Verkehr zu setzen und die Idee des Ewigen, die Offenbarung in und aus sich selbst lebendig zu machen. Endlich ist das Christenthum deßhalb allein die Religion nicht des Hasses, der Verfolgung und Sclaverei, sondern der Liebe, und jene eine Vorschrift: „Du sollst Gott Deinen Herrn lieben von ganzem Herzen, von ganzer Seele, von allen Kräften und von ganzem Gemüthe,

und Deinen Nächsten, als Dich selbst," übertrifft Alles, was die alte Welt an Weisheit und Tugend besaß und kannte.

Hieraus ergiebt sich vor Allem, daß das christliche Princip das der freien Subjectivität ist, und daß auch die Phantasie in dieser Subjectivität ihre nächste Eigenthümlichkeit haben muß. Sie unterliegt nicht mehr der ihr äußerlichen, über sie erhabenen Idee, wie die orientalische, und ist nicht mehr an die Objectivität des Gesammtgeistes gebunden, wie die classische; sondern wie die Idee ihr persönliches Eigenthum ist, so hat sie ihren Grund und Mittelpunkt in der Lebendigkeit und Innerlichkeit des in sich freien Gemüthes. Dadurch erhält nun jeder Inhalt, dessen sie sich bemächtigt, den Schein dieser Innerlichkeit; das freie Selbst durchdringt den Stoff, so jedoch, daß die Willkür der Phantasie und die Bewegung und Gährung des Gemüthes durch die Idee und das aus ihr hervorgehende Gesetz der Kunst und Schönheit geleitet wird. Die Nationalitäten und Individualitäten gelangen erst auf dem Boden der christlichen Phantasie zu ihrem vollen Recht und lassen jeden Inhalt als aus ihrem eigenthümlichen Gemüthsleben entsprungen und durch dasselbe hindurchgegangen erscheinen. Jedoch wird auch hier wieder das Individuelle und Nationelle gemäßigt durch die Idee der christlichen Lebensansicht, welche das Gesetz der Subjectivität bildet. Die wahre Idee des Unendlichen und damit auch des Unendlich-Schönen, des ewigen Idealreiches, erwachte erst durch das Christenthum. Nur von dem christlichen Begriffe des Ewigen aus vermag die Phantasie alle Erscheinungen des Lebens, selbst die individuellsten und zufälligsten, gehörig zu begründen und zu rechtfertigen; die endliche Disharmonie durch den Schein der ewigen Harmonie zu verklären; die zeitlichen Gestaltun-

gen mit dem Göttlichen wahrhaft zu verknüpfen und als von ihm gehalten und in ihm stehend erscheinen zu lassen.

Diese Eigenthümlichkeiten der christlichen Phantasie bezeichnet man mit dem Namen romantisch, einem Ausdrucke, welcher die durch die Völkerwanderung herbeigeführte Verschmelzung der Lebenselemente der christlich-römischen und der heidnisch-germanischen Welt bezeichnet. Die Merkmale der romantischen Phantasie sind also einerseits die wahre Freiheit der Subjectivität, die freie, jedoch eben darum auch nicht zügellose, sondern durch die Idee gemäßigte Bewegung des Gemüthes, das persönliche Aneignen des Göttlichen und jedes geistigen Inhalts, das Zurückgehen auf die eigene Innerlichkeit und die Durchdringung und Bewältigung des Stoffes durch das freie Selbst, durch die subjective Gemüths- und Phantasiebewegung; andererseits die christliche, d. h. die wahrhaft ideale Auffassung des Lebens und des Kunstinhaltes überhaupt.

Dem zufolge können die Künstler auf dem Gebiete der christlichen Kunst zwar in Hinsicht auf das erste Merkmal, die freie Subjectivität, romantisch genannt werden, aber nicht hinsichtlich des zweiten. Da nämlich das Christenthum über den früheren Religionen steht, so kann wohl der Mensch vermöge der ihm gewordenen geistigen Freiheit von dem Glauben an die christliche Idee abfallen und, auf eine der untergeordneten Religionsstufen zurücksinkend, im Sinne einer vorchristlichen Weltanschauung und Kunstidee die Erscheinungen des Lebens betrachten und darstellen. Er hört in diesem Falle mehr oder weniger auf romantisch zu sein. So sind die französischen Tragiker der sogenannten classischen Zeit nicht romantisch, selbst Schiller und Göthe sind es nicht, oder wenigstens nur theilweise; denn Beide standen nicht auf dem christlichen Standpunkte, wenn sie auch äußerlich der christlichen Kirche angehörten; sondern Jener neigte sich

einem philoſophiſchen Rationalismus, Dieſer zum Pantheismus hin. Beiden fehlte alſo wie jenen franzöſiſchen Dichtern und einer großen Zahl moderner Künſtler das eigentliche Element und die Grundbedingung des Romanticismus, die Weihe der wahren Freiheit, welche aus einem echt chriſtlichen Glauben hervorblüht, und eine tiefere Ergründung des Lebens vom chriſtlichen Standpunkte aus. Darum war auch z. B. Göthe nicht im Stande, den großartigen und echtromantiſchen Stoff des Fauſt zu bewältigen und der Tragödie einen befriedigenden, einen romantiſchen Abſchluß zu geben. Er hatte eben keine Idee von dem eigentlichen Verhältniſſe des Göttlichen und Menſchlichen, des Ewigen und Zeitlichen und der Verſöhnung beider, wie ſie nur das Chriſtenthum geben kann. Wir müſſen demnach die Ausdrücke Romantik und romantiſch wohl unterſcheiden. Jener bezeichnet die ganze Stufe der Phantaſie, dieſer kann ſich auch bloß auf einzelne Momente des Standpunktes beziehen, wonach ein Künſtler, ohne Romantiker zu ſein, in vielen Stücken oder nach einzelnen Seiten hin romantiſch genannt wird.

Weil die chriſtliche Religion bei ihrem erſten Erſcheinen nur die Keime des neuen Lebens in ſich trug und dieſe mannichfache Phaſen ihrer Entfaltung nöthig machten, ſo konnte die Romantik nicht zu allen Zeiten der chriſtlichen Entwickelung dieſelbe ſein, und auch ſie wurde wieder durch die Hauptſtadien modificirt, welche der chriſtliche Geiſt bis jetzt durchlief. Im Allgemeinen laſſen ſich nur drei Hauptepochen des chriſtlich-germaniſchen Lebens annehmen: das Mittelalter, die neuere Zeit vor der Reformation bis zur franzöſiſchen Revolution, und die neueſte Zeit, welche die Elemente einer neuen, in ihren Tendenzen und Reſultaten vom Mittelalter und der neuern Zeit verſchiedenen Entwickelung in ſich trägt. Danach unterſcheiden wir auch in

der Geſchichte der ſubjectiv-chriſtlichen oder romantiſchen Phantaſie drei Stufen, die Phantaſie des Mittelalters, die der neueren, und die der neueſten Zeit, in ſo fern ſich in ihr bereits einzelne Symptome einer bevorſtehenden neuen Geſtaltung des geiſtigen Lebens ankündigen.

Betrachten wir zuerſt das Weſen der Romantik, des Romanticismus oder Romantismus des Mittelalters. Daſſelbe entwickelte und begriff die Bedeutung der ewigen Welt und zwar in der Lehre von der Dreieinigkeit und der Perſon Chriſti. Allein das Reſultat der richtigen Erkenntniß wurde nicht verallgemeinert und das Weſentliche des Chriſtenthums blieb unangewendet. Die endliche Welt wurde wieder eben ſo von der ewigen ganz ausgeſchloſſen, wie im Judenthum, und nur Chriſtus als vollſtändiger Menſch und als ewig betrachtet, die andern Menſchen aber als zeitlich geſchaffene Geiſter, welche früher nicht waren, welche in tiefem Abſtande Gott gegenüber ſtehen und, ſo ſehr ſie ſich ihm auch nähern, und obgleich die Apoſtel geſagt hatten, alle Menſchen ſeien Gottes Kinder und würden ihm gleich werden, ihm doch nie gleich werden können. So blieb die chriſtliche Kosmologie und Anthropologie des Mittelalters, wegen mangelnder Anwendung der gefundenen Erkenntniß auf die ganze zeitliche Welt, auf dem Standpunkte des Judenthums, und in tiefer liegenden Punkten, wie der Präexiſtenz der Seele, ſogar noch unter der Philoſophie des Heidenthums ſtehen. Dieſe Einſeitigkeit, dieſe Verdeckung des reinen Princips durch das nur der untergeordneten Religion des Judenthums Angehörende, hatte eine völlige Judaiſirung des mittelalterlichen Lebens zur Folge. Die Theokratie, die perſiſch-jüdiſche Dämonenlehre, die jüdiſche Weiſe der Bußen — dies Alles tauchte in aller Breite wieder auf und fixirte ſich in dem gewaltigen Bau der katholiſchen Kirche. Dieſe trat alsbald mit dem An-

spruche auf, in sich vollendet und abgeschlossen zu sein, und gab jede Entwickelung und Fortbildung auf. So schlug sie in ihrer starren Allgemeinheit die Subjectivität, welche das Christenthum frei gemacht hatte, wieder in Fesseln. Namentlich aber blieb für die Menschen der alte Kampf und Zwiespalt, das aus dem jüdischen Verhältnisse der Diener der Gerechtigkeit zum strafenden Jehova entspringende Bewußtsein der ewigen Verdammniß, und wurde weder durch die jüdische Art der Buße, noch durch die Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben getilgt. Ja gerade der Glaube, welcher nun als das ethische Princip von der katholischen Kirche den Einzelnen aufgedrungen wurde, führte das Bedürfniß einer freien Aneignung desselben durch das Wissen, und damit die Reformation herbei.

Wie nun aber die jüdische Weltansicht im entschiedensten Widerspruche mit der heidnischen stand, so trat auch im Mittelalter zunächst wieder dieser Gegensatz auf's Schroffste hervor. Während das Heidenthum das Diesseits für das Wesentliche hielt, wogegen das Jenseits nur als ein wesenloses Schattenreich erschien, betrachtete das Mittelalter gerade die Welt der Erscheinung als das Unwesentliche und Nichtige, und machte das Leben nach dem Tode zur Hauptsache. Die endliche Welt der Sinnlichkeit wurde wieder als an sich sündhaft und der Teufel als Fürst der Welt bezeichnet; daher wieder, wie im Oriente, das Streben dem endlichen Leben zu entfliehen, das Kloster-, Mönchs- und Einsiedlerwesen, die mannichfaltigsten ascetischen Bestrebungen und das Vorwiegen der *idealen* Interessen.

Diese religiöse Anschauung modificirte nun auch den mittelalterlichen Gemeingeist. Das judaisirende Christenthum in der katholischen Kirche verband sich mit dem Wesen der antiken Monarchie; das germanische Princip der freien Individualität, welches gerade dem christlichen im Allgemeinen

entsprechend war, trat zurück, und der Einzelne wurde nicht bloß gefesselt in der gewaltigen Allgemeinheit des Kirchen- und Lehenstaates, sondern in Folge der unchristlichen Elemente der Kirche wurde auch die Idee der persönlichen Unfreiheit zwar gemildert, aber nicht entfernt. Kirche und Staat traten sich bald feindlich gegenüber und strebten nach Alleinherrschaft auf dem Gebiete des mittelalterlichen Lebens. Der Kampf beider, welcher im Ritterthum und Mönchsthum seine entschiedensten Vertreter fand, zog sich fast durch das ganze Mittelalter hin. Jedoch war es auch hier die christliche Idee, welche beide in einer Richtung vereinigte. Durch die Bildung des gemeinschaftlichen Organs der geistlichen Ritterorden suchten sie den zwischen ihnen bestehenden Gegensatz aufzuheben und das Weltliche mit dem Geistlichen zu durchdringen und auszusöhnen. Außerdem erhoben sie sich in den Kreuzzügen zum gemeinsamen Kampfe gegen das Heidnische, Sinnliche. In diesem gemeinschaftlichen Streben nach dem Ueberirdischen, Göttlichen, Christlichen wurden die weltlichen Elemente des Lebens vergeistigt. So steigerte sich die Idee der Ehre und Vasallentreue zur Gottesehre; die weltliche Minne zur Gottesminne.

Unter diesen Verhältnissen, welche zugleich den wesentlichen Inhalt der Kunst, das Stoffgebiet ausmachen, konnte sich die Romantik nicht vollkommen entwickeln. Die Freiheit der Subjectivität war zu beschränkt. Der vorherrschende Charakter des mittelalterlichen Romanticismus ruhte somit auf dem andern Merkmale des Romantischen, auf der durch die christliche Idee bestimmten Weltansicht, welche sich durch alle Gebiete des Lebens hinzog und in allen Erscheinungen das Streben nach dem Unendlichen erblicken ließ. Das Christenthum entfaltete sich zwar schon im Mittelalter als Gemüthsleben; aber es blieb in der Religion und daher auch in der Kunst an feste Formen gebunden. Auch die

Phantaſie wurde, wie das religiöſe und politiſche Leben, nicht wahrhaft frei, ſondern durch die alles Individuelle mit ſich fortreißende Gewalt des Gemeingeiſtes und die Feſſeln äußerer Auctoritäten beſchränkt. Deßhalb konnte ſich die Kunſt vorzugsweiſe nur auf den Kunſtgebieten angemeſſen entfalten, welche dem ſubjectiven Leben ferner lagen, und auf welchen gerade das gemeinſame Streben des ganzen Mittelalters ſelbſt zur Anſchauung zu bringen war, wie in dem Epos und der Architektur. Die übrigen Kunſtformen: Lyrik, Drama, Malerei, Muſik, Skulptur fanden zum Theil erſt auf dem Boden der neuern Zeit ihre Ausbildung, wie die Muſik; oder, wenn auch dem mittelalterlichen Geiſt und Leben entſprungen und angehörig, konnten ſie ſich doch erſt gegen Ende des Mittelalters zur Zeit ſeiner Auflöſung mit Erfolg entwickeln, als den Individualitäten eine größere Breite der geiſtigen Bewegung gegeben war.

Das romantiſche Element der mittelalterlichen Kunſt lag demnach vorwiegend auf dem Inhalt und ſeiner Auffaſſung, wonach allen Geſtalten des Lebens die Richtung und Beziehung auf das Ueberſinnliche gegeben wurde, und die Beſtrebungen der edelſten Kräfte nach einem Ziele, nach dem Göttlichen, Jenſeitigen gerichtet waren. Weil jedoch über dem unendlich hohen Ziele, welches die Ahnung der Menſchen erfüllte, und wohin die Sehnſucht zog, das Diesſeits, wie im Judenthume, als das Weſenloſe in den Hintergrund gedrängt wurde, ſo mußte auch die Phantaſie wieder an das Symboliſche, Erhabene und Phantaſtiſche anſtreifen. Das Jenſeits blieb immer die weſentliche Idee, auf welche die endliche Welt der Sinnlichkeit bezogen wurde. Daher hatte die Phantaſie vornehmlich dieſen Zug nach dem Unendlichen und damit den Drang, allen Nachdruck auf die Idee zu legen und ſie als das

Erhabene erſcheinen zu laſſen. Zugleich war aber dieſe Idee dem Individuum um ſo unbegreiflicher und unklarer, als es ſich ſelbſt wieder wie im Judenthume vom unmittelbaren Zuſammenhange mit dem Ewigen ganz ausſchloß. Die erhabene Phantaſie wurde danach wieder ſymboliſch, ja phantaſtiſch; ſie konnte die erhabene Idee, das jenſeitige Ziel, wonach ſie ſtrebte, am Ende nur in dem Symbol, der Allegorie und dem Wunderbaren erreichen oder vielmehr andeuten und die Sehnſucht danach erregen.

Deſſenungeachtet blieb ſie immer romantiſch, in ſo fern ſie nicht, wie auf dem Gebiete der orientaliſchen Kunſt, der Idee unterlag und vor ihr verſchwand, ſondern von ihr beſeelt und gehoben wurde. Wenn ſie auch der ganzen Fülle des Inhaltes, der ſich von den Tiefen der Sinnlichkeit und alles Irdiſchen bis zur unendlichen Höhe und Herrlichkeit des Himmels in den mannichfaltigſten Abſtufungen und Geſtalten ausbreitete, nicht ganz mächtig wurde, und ihr überſinnliches unendliches Ziel nicht erreichen, ſondern zuletzt nur noch ſymboliſch ausdrücken konnte, ſo war ihr doch das Symboliſche, Allegoriſche und Wunderbare nicht ſowohl wie im Oriente ein Zwang und Bedürfniß, entſprungen aus Unbekanntſchaft mit dem Weſen der Idee, ſondern mehr ein bloßer Schmuck, ein freies Spiel der ſubjectiven Laune. Es iſt geläutert durch die Ahnung des wahrhaft Unendlichen, ſo daß überhaupt die Schöpfungen der mittelalterlichen Kunſt an Schönheit der Form den edelſten Werken des Alterthums nicht nur häufig gleichſtehen, ſondern auch an Tiefe, Umfang und Mannichfaltigkeit des Inhaltes, an unvergänglicher Bedeutſamkeit und Wahrheit über Allem erhaben ſind, was die orientaliſche und heidniſche Welt hervorbrachte.

Freilich befriedigen dem Anſcheine nach die Erzeugniſſe der claſſiſchen Phantaſie in gewiſſer Beziehung mehr als die der mittelalterlich-romantiſchen. Wegen des endlichen,

allgemein-menſchlichen, beſchränkten und verſtändlichen Inhaltes ſteht die geiſtige Kraft mit der darzuſtellenden Idee in ſchönſter Harmonie; die Form wird klar, objectiv und heiter wie die griechiſchen Tempel, welche in edler Einfachheit ſich offen und freundlich ausbreiten und uns wie ſchöne Paläſte entgegenglänzen, ſo daß wir ſie ohne Zwang und heiteren Blickes, wohlgefällig und vollkommen befriedigt, anſchauen. Dieſe Klarheit und Objectivität, dieſe Befriedigung gewährt allerdings nicht immer die romantiſche Phantaſie. Aber um wie viel erhebender iſt ſie in ihren Bildungen, wie viel tiefer geht ſie in das Weſen des Unendlichen, in die ewigen Intereſſen des Gemüthes, in die innerſten Keime des Lebens ein, um wie viel allſeitiger iſt ſie und reicher an innerem Gehalt! Wie die gothiſche Kirche kühn aus dem Boden aufſteigt, wie ihre Pfeiler ſchlank und frei emporſchießen, dann in verſchiedenen Richtungen auseinandergehen, bis in der ſanften Wölbung, in welcher ſie zuſammentreten, ihr raſtloſes Streben nach oben beruhigt aufhört, ſo zieht die romantiſche Phantaſie des Mittelalters das in den vielgeſtaltigen Intereſſen und Leidenſchaften des irdiſchen Lebens unruhige Gemüth von dem Boden der Endlichkeit ab und hinauf zu Gott und jener Geiſterwelt, wo es allein Ruhe findet und all' ſein Streben endigt. Und wie das herrliche Münſter ſeine Thürme wie Arme der Sehnſucht nach dem Himmel ausbreitet, den Menſchen erhebt und ihn doch wieder durch die ahnungsvolle Stille ſeiner weiten, dunklen Räume drückt und zur Demuth und Anerkenntniß ſeiner Hilfloſigkeit und Beſchränktheit bewegt, ſo iſt in allen Schöpfungen der romantiſchen Kunſt ſtets die Trauer und Schwermuth, die Unklarheit und der Schmerz des Lebens in die chriſtliche Freudigkeit und Zuverſicht gemiſcht. Wie endlich der gothiſche Bau von außen frei und mächtig hinausragt und in erhabener Ruhe daſteht, und im Innern

dieſe großartige Einfachheit und Unendlichkeit, deren Anblick er von außen bietet, im Einzelnen wieder zu einem bunten Reichthum individueller Formen auseinanderſtellt und zerſchlägt, mit Blättern, Blumen, Roſetten und Arabesken ziert, und dieſe unabſehbare Vielheit und Mannichfaltigkeit dennoch einfach ſondert und regelmäßig gliedert; ſo betrachtet auch die Romantik des Mittelalters die verſchiedenartigen Geſtalten des Lebens von der Idee des Unendlichen aus, gliedert ſie als die mannichfaltigen Elemente dieſes Unendlichen und ſchließt ſie wieder zu einer ſchönen Einheit, einem harmoniſchen Ganzen zuſammen. Wie der religiöſe Geiſt des Mittelalters die Hauptrichtungen des Gemeinlebens, das Mönchthum und Ritterthum, die Ideen der Ehre, Vaſallentreue und der Liebe unmittelbar auf das Göttliche bezog, wonach das Streben des ganzen Mittelalters gerichtet war, ſo ſetzte auch die Phantaſie alle Erſcheinungen des Lebens in Beziehung auf jenes Unendliche. Dieſe Hindeutung auf das gemeinſame Ziel der Durchdringung alles Weltlichen mit dem Geiſtlichen, dieſe Richtung auf das Jenſeitige ſpricht ſich als gemeinſchaftliches Merkmal in allen Werken der bildenden und poetiſchen Kunſt aus. Bei der größten, anziehendſten Mannichfaltigkeit des Stoffes und der Form, des Umfangs und der Beſtimmung, bei dem verſchiedenſten Grade künſtleriſcher Vollendung und Durchbildung, trotz aller Modificationen, welche die Individualität und Nationalität herbeiführte, offenbart ſich in allen Bildungen, welche Kunſtwerth beſitzen, vom kleinſten Liedchen bis zum großartigſten Epos, vom einfachſten Kreuze bis zum gewaltigſten Dom derſelbe Geiſt, jener Geiſt des Unendlichen, welcher das Endliche zu ſich hinaufzieht und alle Einzelnen in dem gewaltigen Strome des mittelalterlichen Lebens vereinigte.

Allein dieſes Streben des Mittelalters, das Endliche,

Sinnliche im Göttlichen, Geistigen aufzugeben, in welches der Einzelne gläubig einging, war nur vorübergehend. Kampf und Zwiespalt zwischen dem auf judaistischen Standpunkt gestellten Individuum und dem durch das Christenthum gegebenen Princip der freien Subjectivität, welches die gewaltige Allgemeinheit des Mittelalters unterdrückt hatte, erneuerte sich. Anspannung aller Kräfte zur Unterdrückung der Sinnlichkeit und zu diesem Kampfe des religiösen Geistes gegen das heidnische, natürliche, weltliche Element und für das Ueberirdische, Uebersinnliche ließ nach und führte einerseits zu einer Reaction des Sinnlichen gegen das Geistige, zum größten sittlichen und geistigen Verderb, der am tiefsten jene höchste Spitze, in welcher die Hauptinteressen des Mittelalters zusammentrafen, die geistlichen Ritterorden, ergriff. Andererseits drängte sich die freie Bewegung des Gemüthes, das persönliche Aneignen des Göttlichen im Gegensatz gegen den Zwang äußerer Auctoritäten, kurz die Subjectivität gegenüber der erstarrten Aeußerlichkeit und Allgemeinheit des Kirchen- und Lehenwesens, der Sitte und Verfassung in Kirche und Staat mit Macht hervor. Die einzelnen Nationen und Individuen trennten sich von der Allgemeinheit des Kirchen- und Lehenorganismus, um in freier Bewegung den Staat zu einer selbstbewußten, lebendigen Einheit durchzubilden und den vorliegenden Inhalt des Auctoritätsglaubens im eigenen Wissen sich wahrhaft selbst zu erwerben. In diesem Vertiefen und Zurückgehen in das individuelle Gemüths- und Geistesleben und die subjective Freiheit des Innern liegt nun auch das Wesen der modernen Phantasie, welche somit hauptsächlich auf dem Principe der Kirchenreformation und dem Streben nach politischer Freiheit beruht.

Wie aber jede Reaction zunächst in Einseitigkeit verfällt, so auch die Bewegung, welche die Auflösung der

dieſe großartige Einfachheit und Unendlichkeit, deren Anblick er von außen bietet, im Einzelnen wieder zu einem bunten Reichthum individueller Formen auseinanderſtellt und zerſchlägt, mit Blättern, Blumen, Roſetten und Arabesken ziert, und dieſe unabſehbare Vielheit und Mannichfaltigkeit dennoch einfach ſondert und regelmäßig gliedert; ſo betrachtet auch die Romantik des Mittelalters die verſchiedenartigen Geſtalten des Lebens von der Idee des Unendlichen aus, gliedert ſie als die mannichfaltigen Elemente dieſes Unendlichen und ſchließt ſie wieder zu einer ſchönen Einheit, einem harmoniſchen Ganzen zuſammen. Wie der religiöſe Geiſt des Mittelalters die Hauptrichtungen des Gemeinlebens, das Mönchthum und Ritterthum, die Ideen der Ehre, Vaſallentreue und der Liebe unmittelbar auf das Göttliche bezog, wonach das Streben des ganzen Mittelalters gerichtet war, ſo ſetzte auch die Phantaſie alle Erſcheinungen des Lebens in Beziehung auf jenes Unendliche. Dieſe Hindeutung auf das gemeinſame Ziel der Durchdringung alles Weltlichen mit dem Geiſtlichen, dieſe Richtung auf das Jenſeitige ſpricht ſich als gemeinſchaftliches Merkmal in allen Werken der bildenden und poetiſchen Kunſt aus. Bei der größten, anziehendſten Mannichfaltigkeit des Stoffes und der Form, des Umfangs und der Beſtimmung, bei dem verſchiedenſten Grade künſtleriſcher Vollendung und Durchbildung, trotz aller Modificationen, welche die Individualität und Nationalität herbeiführte, offenbart ſich in allen Bildungen, welche Kunſtwerth beſitzen, vom kleinſten Liedchen bis zum großartigſten Epos, vom einfachſten Kreuze bis zum gewaltigſten Dom derſelbe Geiſt, jener Geiſt des Unendlichen, welcher das Endliche zu ſich hinaufzieht und alle Einzelnen in dem gewaltigen Strome des mittelalterlichen Lebens vereinigte.

Allein dieſes Streben des Mittelalters, das Endliche,

Sinnliche im Göttlichen, Geistigen aufzugeben, in welches der Einzelne gläubig einging, war nur vorübergehend. Kampf und Zwiespalt zwischen dem auf judaistischen Standpunkt gestellten Individuum und dem durch das Christenthum gegebenen Princip der freien Subjectivität, welches die gewaltige Allgemeinheit des Mittelalters unterdrückt hatte, erneuerte sich. Anspannung aller Kräfte zur Unterdrückung der Sinnlichkeit und zu diesem Kampfe des religiösen Geistes gegen das heidnische, natürliche, weltliche Element und für das Ueberirdische, Uebersinnliche ließ nach und führte einerseits zu einer Reaction des Sinnlichen gegen das Geistige, zum größten sittlichen und geistigen Verderb, der am tiefsten jene höchste Spitze, in welcher die Hauptinteressen des Mittelalters zusammentrafen, die geistlichen Ritterorden, ergriff. Andererseits drängte sich die freie Bewegung des Gemüthes, das persönliche Aneignen des Göttlichen im Gegensatz gegen den Zwang äußerer Auctoritäten, kurz die Subjectivität gegenüber der erstarrten Aeußerlichkeit und Allgemeinheit des Kirchen- und Lehenwesens, der Sitte und Verfassung in Kirche und Staat mit Macht hervor. Die einzelnen Nationen und Individuen trennten sich von der Allgemeinheit des Kirchen- und Lehenorganismus, um in freier Bewegung den Staat zu einer selbstbewußten, lebendigen Einheit durchzubilden und den vorliegenden Inhalt des Auctoritätsglaubens im eigenen Wissen sich wahrhaft selbst zu erwerben. In diesem Vertiefen und Zurückgehen in das individuelle Gemüths- und Geistesleben und die subjective Freiheit des Innern liegt nun auch das Wesen der modernen Phantasie, welche somit hauptsächlich auf dem Principe der Kirchenreformation und dem Streben nach politischer Freiheit beruht.

Wie aber jede Reaction zunächst in Einseitigkeit verfällt, so auch die Bewegung, welche die Auflösung der

mittelalterlichen Lebenselemente und die Bildung der neueren Zeit hervorrief. Hatte in Leben und Kunst des Mittelalters der christliche Glaube mit gewaltsamer Zurückdrängung freier geistiger Bestrebungen vorgewaltet, so stellte die neuere Zeit das Christliche in den Hintergrund und eröffnete dem Unglauben, Zweifel und philosophischen Tendenzen jeder Art ein weites Feld. Statt der Allgemeinheit des geistigen Lebens in Kirche, Staat, Sitte und Kunst wurde nun das Princip der subjectiven Freiheit des Gemüths- und Geisteslebens das vorwiegende Element der neueren Phantasie.

Die mit der Zersplitterung der Totalität des mittelalterlichen Lebens gegebene Freiheit kam vor Allem auch der Erweiterung des Stoffgebietes der Kunst zu Statten. Dieses bot ohnehin durch den geistigen Besitz des Mittelalters, welchen die neuere Zeit zu freier Benutzung überkam, eine reiche Ausbeute dar, und wurde noch durch die Entdeckung neuer Welten, durch die Erfindung der Buchdruckerkunst, die Bekanntschaft mit dem reichen Boden antiker Wissenschaft und Kunst, durch die Idee der neuen Entwickelung und die Freiheit, womit jetzt das Individuum nach Wissen, wie nach Besitz und Genuß streben konnte, bedeutend erweitert. Namentlich wurde nun auch Das, was im Mittelalter zurückgedrängt war, das individuelle und bürgerliche Leben, so wie die Erscheinungen des Naturlebens, Inhalt der Kunst. In der Poesie trat daher jetzt die Lyrik und der Roman hervor als die Auffassung und Darstellung des Individuellen und der Begebenheiten des gewöhnlichen Lebens von einem individuellen Standpunkt aus; im Gebiete der Malerei das Genre im weitesten Sinne des Wortes und in allen seinen verschiedenen Zweigen der Darstellung des individuellen, bürgerlichen und des natürlichen Lebens im Gegensatz gegen die früher allein vorhandene Gattung der

Hiſtorienmalerei; in der Skulptur und Architektur ebenfalls Werke in der mannichfaltigſten Beziehung zu den Intereſſen und Tendenzen des profanen und privaten Lebens, und endlich beginnt jetzt erſt die muſikaliſche Idee auf dem Boden der Freiheit des Gemüthlebens ſich raſch und herrlich zu entfalten.

Es fragte ſich nun, ob die von den gemeinſamen Feſſeln der mittelalterlichen Bildung befreite Phantaſie ſich ihrer Freiheit dazu bedienen würde, um die mittelalterliche Romantik, mit Ausſcheidung der unromantiſchen Elemente, auf die wahrhaft entſprechende Stufe zu bringen. Dies konnte ſie nur, wenn ſie an dem eigentlich chriſtlichen Standpunkte, durch welchen ſie überhaupt bedingt iſt, feſthielt. Das Mittelalter vermochte die Aufgabe, das ganze Gebiet des Lebens in allen ſeinen Intereſſen, Erſcheinungen und Verhältniſſen mit der chriſtlichen Anſicht des Lebens ganz zu durchdringen, nicht vollſtändig und richtig zu löſen. Seine Löſung war mehr äußerlich, als frei geiſtig. Der Druck, welcher auf den Individuen laſtete, und namentlich die Stellung und der judaiſtiſche Charakter, welchen die Kirche behauptete, erſchwerte und verhinderte die Erfüllung dieſer Aufgabe. Die Befreiung des Gemüthes und der Phantaſie war deßhalb ein unendlicher Fortſchritt für die Entwickelung der Romantik, eine außerordentliche Erleichterung zur Erreichung ihres Zieles; aber freilich nur für den Fall, daß die befreiten Volksthümlichkeiten und Individualitäten dem wahrhaft chriſtlichen Glauben treu blieben und ihre Freiheit dazu benutzten, von ihm aus das Leben gründlicher, tiefer, unbefangener und klarer in ſich aufzunehmen und geiſtig zu verarbeiten, als es das Mittelalter gethan hatte. Dies geſchah aber nicht, namentlich nicht in der Weiſe, daß man die ganze neuere Kunſt mit dem Namen romantiſch bezeichnen könnte. Wir müſſen vielmehr die verſchiedenen Wege ver-

folgen, welche die Phantasie der neuern Zeit einschlug, und sodann untersuchen, ob und in wie weit sich gegenwärtig Symptome vorfinden, welche darauf hinweisen, daß die Kunst dem Standpunkt entgegengeht, auf welchem sie wahrhaft romantisch sein, d. h. das Leben mit der Idee des Christenthums frei und individuell vermitteln wird.

Anstatt daß die Individualitäten innerhalb des christlichen Standpunktes ihre Freiheit entwickelten und sich wieder zu gemeinsamen Richtungen vereinigten, erfolgte auf dem Gebiete des Protestantismus eine gänzliche Zersplitterung. Wie in die katholische Kirche immer mehr unchristliche und unkirchliche Elemente, besonders in Form philosophischer Systeme, eindrangen, so entstand bald nach der Reformation zwischen den protestantischen Kirchen und Sekten und einer Menge geistiger Richtungen ein Kampf, welcher mit dem von dem Katholicismus gegen die Ketzer geführten die größte Aehnlichkeit erhielt. Denn auch die protestantische Kirche schloß sich in bestimmten Grenzen ab, setzte sich der freien Speculation entgegen und hielt sich streng an die einmal festgesetzten dogmatischen Bestimmungen. Sie versuchte selbst, wie die katholische Kirche, die unchristlichen und unkirchlichen Richtungen äußerlich zu unterdrücken, die freie geistige Bewegung der Individuen, so fern sie sich vom kirchlichen Gebiet entfernten, zu hemmen. Allein dies wurde ihr weit schwerer, als der katholischen Kirche, weil ihr Princip gerade im Unterschiede vom katholischen auf der Befreiung des individuellen Geistes und der Möglichkeit eines selbständigen, unabhängigen Strebens beruhte. Daher hatten alle beschränkenden Maßregeln der reformirten Kirche den entgegengesetzten Erfolg. Statt einer freien Vereinigung aller protestantischen Kirchen und Secten zu einer gemeinsamen Kirche nahm vielmehr die Zersplitterung und die Auflockerung des gemeinsamen Bandes immer zu, und statt positiver

christlicher Bestrebungen machten sich vorherrschend verneinende, unchristliche und unkirchliche Tendenzen geltend, so daß nach drei Jahrhunderten die protestantische Kirche in demselben Zersetzungs- und Auflösungsprocesse sich befindet, wie die katholische. Denn auch diese gewann durch die Absonderung der Ketzer keine größere Festigkeit, keine wirkliche innere Einigung im Geiste und der Wahrheit. Ihre Einheit blieb eine äußerliche, formelle, welche den philosophischen und überhaupt individuellen Bewegungen freies Spiel gestattete, sobald sie sich äußerlich mit den conventionellen Satzungen der Kirche abfanden und vertrugen. Während aber die Bewegungen im Protestantismus dem Wachsthume der echten Keime der Reformation nicht gefährlich waren, und diese trotz aller negirenden und auflösenden Richtungen das Ziel ihrer Entwickelung sicher verfolgte, wurde das innere Wesen der katholischen Kirche um so mehr durch den Geist der Subjectivität untergraben, als sie sich selbst christlichen Elementen, sobald sie sich von dem äußerlich Bestehenden entfernten, eben so wie den unchristlichen widersetzte. Daher kam die katholische Kirche, namentlich was eine große Masse gebildeter Katholiken betrifft, fast in dieselbe Lage wie die protestantische, und die Zersetzung ging sogar bis zum äußern Abfalle von der Kirche über.

Je mehr nun aber die Individualitäten sich von dem Gemeingeiste lossagten, je weiter sie sich geistig von dem christlichen Standpunkt entfernten und entweder gegen das Religiöse indifferent blieben, oder dem Einflusse der sich gegen das Christenthum negativ verhaltenden modernen Philosophie nachgaben, oder nur formell sich unter die Schranken der herrschenden Kirchen stellten, um so näher lag es, daß die Mehrzahl dem individuellen Egoismus folgte und vielmehr nach materiellem Besitze, als nach idealen Gütern strebte; ein Streben, welches in unseren Tagen in

ſo fern ſeinen Gipfel erreicht hat, als der vorherrſchende Theil aller Nationen, die Begüterten, Induſtriellen, die Geldariſtokratie oder Bourgeoiſie, weſentlich das verkehrte, durchaus unchriſtliche Streben verfolgt, nur materielles Gut zu produciren und aufzuhäufen, und dieſes Produciren und Aufhäufen an ſich als Selbſtzweck betrachtet, nicht aber, wie es dem chriſtlichen und wahrhaft humaniſtiſchen Standpunkt überhaupt entſprechend wäre, als bloßes Mittel, die geiſtige, ſittliche und religiöſe Entwickelung und Vervollkommnung der Menſchen zu befördern.

Unter dieſen Umſtänden kann es nicht befremden, daß die Phantaſie und Kunſt ſeit der Reformation bis jetzt nur auf einzelnen Punkten und in einzelnen Ingenien auf dem Boden der Romantik fortging, im Allgemeinen aber nicht eigentlich romantiſch genannt werden kann. Dazu fehlte den Einzelnen zu ſehr das Weſentliche der Romantik, die wahrhaft freie, nicht willkürliche, zügelloſe, ſondern ſich vernünftig beherrſchende, ſelbſt bewußte Subjectivität und die chriſtliche Lebensanſicht. Die Subjectivität iſt nur dann wahrhaft frei und romantiſch, wenn ſie ſich der individuellen Willkür, der zufälligen Beſonderheiten der Phantaſie, des Gemüthes und Denkens entſchlägt, und die ideelle Wahrheit und Geſetzlichkeit zu ihrem Principe macht. Davon fand aber gerade das Gegentheil Statt. Je mehr ſich die Einzelnen von der chriſtlichen Idee als der abſoluten Wahrheit und Geſetzlichkeit entfernten, deſto größeren Spielraum gewannen die zufälligen Eigenheiten und Launen der Phantaſie und des Gemüthes; und je mehr ſie mit dem Glauben an die Ewigkeit des Individuums auch das Band zwiſchen der endlichen Subjectivität und Gott verloren, um ſo mehr verfielen ſie wieder in den Gegenſatz zwiſchen dem Endlichen und Unendlichen, zwiſchen Sinnlichkeit und Geiſt, welchen nur das chriſtliche Bewußtſein aufhebt und der nun wie in der vor-

christlichen Welt und dem judaistischen Mittelalter, wenn auch in anderer Gestalt, wieder auflebte.

So verfolgte denn die Phantasie in der neuern Zeit die verschiedensten Richtungen, welche aber alle mehr oder weniger schon da gewesen waren und sich von den früheren Stufen der Phantasie nur dadurch unterschieden, daß die Einzelnen, auch wenn sie sich ungläubig vom Christenthum abwandten, doch unbewußt unter dessen Einflusse standen. Alle lebten und wirkten unwillkürlich im Dienste der christlichen Entwickelung und halfen so die Regeneration herbeiführen, welche dem religiösen und geistigen Leben überhaupt und der Kunst insbesondere bevorzustehen scheint. Diese Phase der christlichen Phantasie, deren charakteristisches Merkmal nach dem Vorhergehenden das der individuellen Willkür ist, bildet demnach die nothwendige Vermittlung zwischen der christlich-mittelalterlichen und der eigentlich neuromantischen Kunst.

Unter den Richtungen nun, welche die Phantasie in dieser Uebergangsperiode einschlug, ist besonders eine von vorherrschender Bedeutung. Mit dem Wiederaufleben der humanistischen Studien strebte die Phantasie mit Recht vor Allem danach, die geistigen Schätze des Alterthums in das Gebiet des christlichen Lebens aufzunehmen und mit der christlichen Idee zu assimiliren. Denn sollte die Unmittelbarkeit der mittelalterlichen Romantik die Stufe der Freiheit und des Selbstbewußtseins, kurz ihre eigentliche Vollendung erreichen, so mußte sie die früheren Stufen der Phantasie, namentlich die plastische Vollendung der classischen aufnehmen und eben so wahrhaft mit sich versöhnen, wie eben die christliche Entwickelung die Elemente der früheren Religionen in sich aufhebt. Zu diesem Vermittelungsprocesse war aber die Ablösung der Individualitäten vom Allgemeinen und damit auch die Befreiung der Phantasie aus den Fesseln

der mittelalterlichen Unmittelbarkeit und Einseitigkeit eben so wesentlich und nothwendig, als die Zersplitterung des mittelalterlichen Gemeingeistes für die bewußte und freie Entwickelung des christlichen Lebens überhaupt. Indessen gelang die Assimilation mit dem Classischen in der Weise, daß das Christliche dadurch nicht getrübt oder verwischt wurde, nur auf einzelnen Gebieten der neuern Kunst, z. B. in der Malerei vor Allem dem göttlichen Raphael, in der Poesie Shakespeare und unter den Neueren wieder zuweilen Lamartine. Im Allgemeinen aber schied nach und nach die vorgeblich antike oder classische Bildung das christliche Element fast ganz aus und hemmte seine freie Entfaltung so, daß z. B. die Musik erst von da anfing, sich rasch und kunstgemäß zu entwickeln, als sie sich von der Beschränkung der griechischen Musik ganz losgesagt hatte und ihren eigenthümlichen Weg verfolgte.

Außer dieser classischen Richtung der freigewordenen Phantasie gab es noch viele andere, geringer an Umfang und Bedeutung, welche weder christlich noch classisch waren und überhaupt schwer bezeichnet werden können, weil sie eben nur von der individuellen Willkür der Phantasie ausgingen. Sie schloßen sich äußerlich theils dem philosophischen, rationellen Geiste und Streben der neuern Zeit, theils den materiellen Tendenzen derselben, theils auch der pietistischen und mystischen Seite des religiösen Lebens an. Wollte man diese Richtungen im Gegensatze zu jener classischen, welche für die gesammte Kunst der neuern Zeit die wichtigste ist, romantisch nennen, wie z. B. in Beziehung auf die deutsche Poesie der sogenannten romantischen Schule der Schlegel und Tieck; unter den Neuern in Bezug auf Byron, auf Heine und andere Künstler des jungen Deutschlands geschehen ist, so müßte man sie als die falsche Romantik bezeichnen. Denn alle diese Richtungen beruhen nicht auf dem

Principe der freien, selbstbewußten, christlichen Subjectivität, sondern dem einer individuellen Willkür, welche auf dem Gebiete der Kunst entweder als einseitige, zügellose und excentrische Thätigkeit der Phantasie, die von keiner vernünftigen Besonnenheit gebändigt ist, als verwilderte Genialität oder als unklare, oft unlautere Bewegung des Geistes und Gemüths erscheint und eben so falsch ist, als jene nüchterne Verstandesmäßigkeit, welche, der christlichen Anschauung fremd, die Erscheinungen des Lebens mit dem einseitigen, unchristlichen Rationalismus der sogenannten Aufklärung prosaisch auffaßt oder auch selbst, ohne einen höhern geistigen Gesichtspunkt nur nachahmend, naturgetreu wiedergiebt, ohne in beiden Fällen der endlichen Erscheinung die ideale Versöhnung und Vollendung zu geben.

Ueberblicken wir noch einmal, was der neuern Kunst hinderlich war, um den Standpunkt der christlichen Romantik fortzubilden oder vielmehr sogleich durch die der Subjectivität gestattete Freiheit zu erreichen, so begegnen wir zunächst der mit der Befreiung der Individualitäten gegebenen Zersplitterung des Lebens und dem Mangel an einem entschiedenen, christlichen Gemeingeist, welcher die Individuen zu einer neuen, selbstbewußten, freien Einheit verbunden hätte. Dies war indessen selbst nur wieder die Folge von dem Mangel an christlichem Glauben. Den unmittelbaren Glaubensinhalt des Mittelalters gab die neuere Zeit auf, um ihn frei durch das Selbstbewußtsein sich anzueignen, und dieser Proceß ist noch nicht zu Ende. Die Menschen sind noch nicht von den Standpunkten des unmittelbaren Glaubens, des Zweifels und des Indifferentismus zu einem geistig vermittelten Glauben, dem freien Besitze des christlichen Glaubensinhaltes gelangt. In Folge dessen fehlte bisher der Phantasie nicht bloß der wahre Halt- und Standpunkt zur idealen, christlichen Auffassung der Erscheinungen des

Lebens, ſondern es hing auch damit der Mangel an Kunſtintereſſe, die vorwiegende Richtung auf materielle Tendenzen und Güter und die Verachtung alles Deſſen, was nicht unmittelbar materiellen Werth hat, zuſammen.

Setzen wir dagegen die nothwendigen und förderlichen Erſcheinungen, welche der modernen Entwickelung der Kunſt zu Statten kamen, ſo liegen dieſe in der formellen Befreiung des Individuums an ſich und der dadurch bedingten Möglichkeit, den Standpunkt der freien, chriſtlichen Subjectivität einzunehmen, — in der Aſſimilation mit den frühern Stufen der Phantaſie, beſonders der claſſiſchen, — in der Bereicherung des Stoffgebietes der Kunſt und der techniſchen Mittel zur Darſtellung und Verbreitung der Kunſtwerke in Folge der Ausbildung der philoſophiſchen, hiſtoriſchen und angewandten Wiſſenſchaften. In letzterer Beziehung hat die moderne Kunſt hiedurch die Mittel, leichter, ſchneller und beſſer den Kunſtſtoff zu geſtalten, als es dem Mittelalter je möglich war. Das Material, deſſen ſich die Darſtellung bedient, iſt ſo zu ſagen ganz überwältigt, das ſcheinbar Unmögliche kann jetzt geleiſtet werden. Dazu kommen die außerordentlichen Vortheile, welche aus der Nachbildung und Verbreitung der Kunſtwerke hervorgehen. Die Erleichterung des Verkehrs und vorzüglich die Vervielfältigung der Kunſtwerke durch den Druck, den Stahlſtich, die Lithographie, die Galvanoplaſtik und andere techniſche Mittel der Nachbildung erleichtern die Verbreitung des Kunſtſinns und der Kunſtbildung über die ganze civiliſirte Welt Dieſen Zeichen einer neuen Kunſtperiode geſellen ſich nun noch andere zu, welche unbedingt darauf hinweiſen, daß der Kunſt eine Regeneration bevorſteht, welche den Anfang der wahrhaft chriſtlichen Romantik, und wenn wir das Mittelalter und die neuere Zeit bis jetzt als zwei Epochen der chriſtlichen Kunſt unter-

ſcheiden, den Anfang der dritten und letzten Epoche der chriſtlichen Kunſt bezeichnen wird.

Zu dieſen Symptomen gehören neben und im Gegenſatze gegen die materialiſtiſchen Intereſſen unſerer Zeit die in Geſangvereinen, Muſikfeſten und Kunſtvereinen jeder Art ſich ankündigende Wiederbelebung des Kunſtſinnes und eines gemeinſamen künſtleriſchen Strebens. Nicht minder bedeutungsvoll iſt ſodann das in einzelnen Künſtlern und Kunſtrichtungen der verſchiedenen Nationen vorhandene Bedürfniß eines chriſtlichen Princips, einer großartigern, hiſtoriſchen und objectiven Grundlage des Lebens und der Kunſt, vor Allem aber das Erſcheinen der erſten Anfänge eines neuen chriſtlichen Gemeingeiſtes. Sie treten in allen Gebieten des chriſtlich-germaniſchen Völkerlebens deutlich hervor, in den presbyterialen und ſynodalen Beſtrebungen der proteſtantiſchen Kirche, in den zwar im Einzelnen und in materieller Hinſicht verkehrten, doch in formeller Beziehung wichtigen Erſcheinungen der neukatholiſchen und der ſocialiſtiſchen Vereine, kurz in dem überall erwachenden Nationalgeiſt, dem Antheil der Einzelnen an den Intereſſen der Geſammtheit, namentlich aber in der allgemeinen Betheiligung und der Theilnahme Aller, auch der Laien, an der Entwickelung des religiöſen Lebens und dem Bau einer allgemeinen chriſtlichen Kirche. Alle dieſe Symptome deuten unzweifelhaft darauf hin, daß der Auflöſungs- und Zerſetzungsproceß aller Lebenselemente des Mittelalters und der neuern Welt bald vollzogen und aus demſelben das Reſultat hervorgehen wird, welches das letzte Stadium der chriſtlichen Entwickelung eröffnet. Wir gehen der Zeit entgegen, wo die Subjectivität aus freiem Willen und mit Selbſtbewußtſein den Inhalt des chriſtlichen Glaubens und die Geſetze des danach gebildeten chriſtlich-germaniſchen Gemeingeiſtes in ſich aufnimmt und ſich ſomit dem Geſammtbewußtſein zuſammen-

ſchließt, wo der Gemeingeiſt und die Kirche die Subjectivität nicht in äußere Feſſeln ſchlagen, ſondern als ewige Macht, als das Chriſtliche und Göttliche im Menſchen walten und als das freie geiſtige Band die Einzelnen zu einer harmoniſchen Einheit zuſammenſchlingen; wo der Einzelne nicht mehr, wie es ſeit achtzehn Jahrhunderten der Fall war, ſeinen Egoismus zum Principe des Lebens macht und dadurch ſeinen Nächſten zurückdrängt, haßt, verfolgt und hindert, von ſeiner Freiheit Gebrauch zu machen; ſondern dieſen Egoismus zum Wohle der Geſammtheit überwältigt, aus chriſtlicher Liebe zu ſeinem Nächſten und zu allen Menſchen ſich beſchränkt und ſeine höchſte Freiheit darin findet, das Ewige, die chriſtliche Idee in ſich und außer ſich zu verwirklichen, wodurch dann Allen die größte Summe von Freiheit und Wohlfahrt zu Theil wird.

Wenn auf dieſe Weiſe die chriſtliche Idee, rein von allen heidniſchen und judaiſtiſchen Elementen und durch alle Stufen der geiſtigen Vermittelung hindurchgegangen, in den Individuen lebendig geworden iſt, ſo daß ſie Chriſtum nicht mehr außer ſich nur in den objectiven Satzungen der Kirche haben, ſondern in ſich, dann erſt können ſie das Leben mit allen ſeinen Erſcheinungen, den geiſtigen Beſitz der Vergangenheit und Gegenwart richtig beurtheilen und würdigen. Sie werden ſich nicht mehr in eitler Selbſttäuſchung und verblendeter Selbſtſeligkeit über die Räthſel des endlichen Daſeins hinwegſetzen oder ſie verſtanden zu haben meinen, wo dies nicht der Fall iſt, ſondern das Leben von dem Geſichtspunkt auffaſſen, von welchem aus es allein verſtanden werden kann. Stehen aber die Individuen auf dieſem geiſtigen Standpunkt, ſo iſt auch die künſtleriſche Phantaſie auf der Stufe der wahrhaft freien und ſelbſtbewußten Subjectivität und Gemüthsinnerlichkeit angelangt, und befähigt, die Aufgabe zu löſen, welche das Mittelalter

und die neuere Zeit nur theilweiſe und mangelhaft lösten. Sie kann dann erſt das Endliche in den wahren Zuſammenhang und Einklang mit dem Unendlich-Schönen erheben, oder alle Geſtalten und Erſcheinungen des Lebens der Vergangenheit und Gegenwart in Form *chriſtlicher Kunſtideale* zur vollendeten Anſchauung bringen. Denn wie der wahrhafte Glaube allein ſelig macht, den Menſchen mit Zuverſicht, Troſt und Hoffnung erfüllt und dem Göttlichen näher bringt, ſo erſchließt ſich nur *dem* Künſtler das Reich des ewig Wahren und Schönen, der nicht in den finſtern und verworrenen Tiefen des Irdiſchen verſinkt und den Gewalten der Sinnlichkeit anheimfällt, oder die Afterweisheit und Beſchränktheit des endlichen Verſtandes dem Göttlichen gleichſetzt, ſondern in gottesfreudiger Begeiſterung und reinen Gemüthes die Offenbarungen Gottes in ſich aufnimmt und aus dieſer Urquelle des geiſtigen Lebens ſchöpfend alles Endliche mit dem lautern Strome des chriſtlichen Geiſtes durchdringt.

Drittes Kapitel.

Das Kunstschöne.

Hat die Phantasie die Bilder und Begriffe der unmittelbaren Wirklichkeit durch die Idee des Ewigen geläutert, so entspringt aus dieser Durchdringung des Endlichen mit dem Wesen des Unendlichen das Kunstschöne, welches somit zugleich die höhere Einheit der objectiven und subjectiven oder der in der endlichen Wirklichkeit und in der Phantasie vorhandenen Schönheit bildet.

Das Kunstschöne, wie es zunächst in der Phantasie enthalten ist, muß nun, wenn es eine allgemeine, objective Bedeutung erlangen und als das der Idee des Unendlichen und des Endlichen entsprechende Zeichen angeschaut und begriffen werden soll, durch den Geist zu einer neuen Wirklichkeit aus dem Innern herausgebildet werden. Diese Darstellung des Kunstschönen ist die Kunst; ihr Resultat das Kunstwerk.

Die Phantasie strebt daher, den mannichfaltigen Inhalt des Kunstschönen in den verschiedenen Elementen der äußern Darstellung, in dem räumlichen Materiale, dem Steine, Metalle, den Farben ꝛc., so wie dem ideelleren Elemente des Tones, der Rede ꝛc. auszuprägen.

Allein jeder dieser elementaren Bildungsstoffe ist nur zur Verwirklichung bestimmter Formen des Kunstschönen und einer besondern Art von Inhalt geeignet, und umgekehrt hängt auch wieder von der Natur des Inhaltes die Wahl des Materials und der äußern Darstellungsform ab. Die Kunst zerfällt deßhalb in eine Reihe von Künsten, welche sich nach Inhalt und Form unterscheiden. Zugleich werden sowohl durch die Beschaffenheit des Bildungsstoffes, als auch durch die natürlichen Entwicklungsstufen des menschlichen Bewußtseins an sich und des Gesammtlebens einer Nation gewisse Stadien in der Entfaltung des Kunstgebietes bedingt.

Wir untersuchen demnach zuerst das Wesen der Kunst oder des künstlerischen Bildens und die allgemeinen Merkmale des Kunstwerkes, und charakterisiren sodann die Eintheilung der Künste nach Inhalt und Form und die verschiedenen Stufen ihres natürlichen Entwickelungsganges.

A. Wesen der Kunst und des Kunstwerks.

a. Das künstlerische Bilden umfaßt das Reelle und Ideelle. Das Wirkliche bildet den Ausgangspunkt der Kunst; das Allgemeine, Ideelle bedingt die Form. Auf ihrer gegenseitigen Durchdringung beruht das kunstschöne Bilden. Es giebt demnach drei Stufen der Kunstthätigkeit: das naturgemäße, historische, das einseitig ideelle und das künstlerische Bilden. Die beiden erstern Arten sind an sich einseitig, mangelhaft und nur Vorstufen der letztern, in der sich jene zu einer höhern Einheit zusammenschließen.

Die kunstbildende Thätigkeit kann sich zunächst darauf beschränken, die Wirklichkeit verständig nachzubilden und, so wie sie ist, wiederzugeben. Die Kunst erstrebt

dann ein möglichſt treues und genaues, naturgemäßes Wiederſchaffen des thatſächlichen Inhaltes. Sie ſucht die Natur und das geiſtige Leben in allen Richtungen und auf allen Stufen ohne Rückſicht auf vorgefaßte Meinungen, auf herrſchende Anſichten, willkürliche Auctoritäten und conventionelle Schranken zu erkennen, aufzufaſſen und darzuſtellen. Naturtreue und hiſtoriſche Wahrheit iſt alſo in dieſem Fall ihr Hauptzweck.

Eine auf wirklicher Beobachtung und Erfahrung des Lebens und einer redlichen und gediegenen hiſtoriſchen Forſchung beruhende lebendige Darſtellung alles Deſſen, was wirklich iſt und von der Erfahrung und Geſchichte als glaubwürdig und wahr bezeugt wird, iſt allerdings des Künſtlers nächſte Aufgabe. Er muß gewiſſenhaft und gründlich, durchaus unbefangen und ohne Selbſttäuſchung die Geſtalten und Erſcheinungen der Natur und die Begebenheiten, Stimmungen, Gefühle und Anſichten, die Charaktere, Reden und Handlungen, die Tugenden und Laſter, die Richtungen, die Ideen und Zwecke aus dem Leben des Einzelnen und ganzer Völker in Vergangenheit und Gegenwart ſich geiſtig aneignen, nach ſeiner Individualität und ſeinen Kräften auffaſſen, bewältigen und wiederſchaffen. Ohne Scheu ſoll er auch die Schmerzen und Leiden, die Nichtigkeit und Troſtloſigkeit, die Sünden und das Elend des menſchlichen Seins, ſelbſt das Unſittlichſte, Gemeinſte und Entſetzlichſte enthüllen. Denn es ſteht in tauſendfacher Verbindung mit dem Schönſten, Edelſten und Erhabenſten und hat wie Dieſes Theil an der vielgeſtaltigen Wirklichkeit des endlichen Lebens. Auch hat ſolch eine treue, lebendige, wahre Auffaſſung und Schilderung des Thatſächlichen und Wirklichen, ſei es an ſich noch ſo unerfreulich und unſchön, als ein freies Erzeugniß des Geiſtes nicht bloß hiſtoriſchen, ſondern auch künſtleriſchen Werth, ſobald ſie nur die objective Wahrheit im Auge behält und

nicht etwa die schlechte Absicht hat, das sittliche, religiöse und ästhetische Gefühl zu verletzen und zu verderben; oder, wie es leider oft der Fall ist, die mangelhafte, häßliche, schlechte, verworrene Erscheinung des Endlichen als das Höchste und Letzte hinzustellen.

Allein gerade weil bei solcher Naturtreue und einer rücksichtslosen Darstellung der nackten historischen Wahrheit die Gefahr droht, daß das Wirkliche, so wie es vorliegt, für die letzte und höchste Gestalt der Wahrheit selbst gehalten wird, darf die Kunst um so weniger bei dieser Art des künstlerischen Bildens stehen bleiben. Denn sie hat nicht den Zweck, die unmittelbare Wirklichkeit als solche wiederzugeben, sondern dieselbe in eine allgemeinere, höhere Beziehung zu bringen. Sie soll uns versinnlichen, wie die religiöse Idee und der Gemeingeist die Gestalten des Lebens durchdringt, und demnach ein Bild der durch die religiöse und sittliche Weltansicht ihrer isolirten, zufälligen Stellung entnommenen und mit dem Göttlichen, Absoluten in Verbindung und Einklang gebrachten Wirklichkeit geben. Wir wollen in dem Kunstwerke nicht eine bloße Copie Dessen sehen, was wir auch ohne dies unmittelbar wahrnehmen, sondern eine Darstellung der Versöhnung des Zwiespaltes der endlichen Gestalt mit dem Ewigen und Vollkommenen. Die Kunst auf die objective Treue und Wahrheit beschränken und die zeitlichen Erscheinungen so hinstellen zu wollen, wie sie eben in der Wirklichkeit dastehen, hieße nichts anderes als behaupten, die Aufgabe der Kunst sei, die Idee des Unschönen zu verwirklichen. Denn alles Endliche ist ohne Versöhnung mit dem Idealen an sich unschön. Die Darstellung würde dann befriedigen und den Eindruck des Schönen machen, wenn der Stoff schön wäre; sie würde aber unser ästhetisches Gefühl beleidigen, ja sogar Ekel und Widerwillen erregen, wenn es der Inhalt mit sich brächte. So begehen mitunter Schau-

ſpieler den Fehler, durch ein ſchmutziges, zerlumptes oder ſelbſt unanſtändiges Coſtüm und wirkliche Gemeinheit des Spiels die Natur nachzuahmen; Romanſchreiber gefallen ſich häufig in einer ohne alle höhere Vermittelung und Verſöhnung entworfenen Schilderung und Ausmalung der Noth und des Laſters, des Unreinſten und Abſcheulichſten. Ein ſolches Verfahren iſt mangelhaft, oft widrig und abſtoßend. Die Kunſt ſoll uns freilich alles Wirkliche vor Augen ſtellen, aber zugleich unſer Gemüth gerade über das Irdiſche erheben, ſo daß wir ohne Widerwillen und beruhigt ſelbſt das tiefſte Elend, die größte Zerriſſenheit des Lebens anſchauen und begreifen.

Eben ſo unvollſtändig, als das bloß hiſtoriſche, naturgetreue Bilden iſt das einſeitig ideelle. Es geht von dem Allgemeinen, dem Begriff und Gedanken aus und ſucht ihn an einem individuellen Gegenſtande zu verſinnlichen. Ein Gattungsbegriff, ein Gemeinplatz, eine Maxime, Regel, eine abſtracte Kategorie oder Rubrik aus dem geiſtigen, dem ſittlichen, religiöſen, politiſchen oder ſocialen Leben bildet dann die Hauptſache, der beſtimmte Fall gleichſam das Beiſpiel zur Veranſchaulichung des allgemeinen Satzes oder Begriffs.

Auch dieſe Darſtellungsweiſe hat eine weſentliche Bedeutung für die Kunſt. Sie bedingt die Form des Inhaltes, den das naturgemäße Bilden darſtellen will. Jeder Geſtalt und Erſcheinung der Wirklichkeit liegt nämlich eine allgemeine Wahrheit, ein Begriff, ein Gedanke zu Grund, welchen die Kunſt in der Darſtellung hervorzukehren hat. Sie ſoll den individuellen Gegenſtand ſeiner vereinzelten Stellung, in welcher er nur ein beſchränktes Intereſſe hat, entnehmen und das Allgemeingültige an ihm zur Erſcheinung bringen. Nur ſo kann dann das Kunſtwerk auch ein allgemeines Intereſſe erwecken. Die Form muß alſo den dem

bestimmten Inhalte zu Grunde liegenden allgemeinen Begriff oder Gedanken hervorheben.

Indessen liegt auch hier die Gefahr mehrfacher Verirrung nahe. Inhalt und Form, die darzustellende Idee und das Bild oder Zeichen der Idee müssen im Kunstwerke zu einer unzertrennlichen Einheit verschmelzen. Nun kann aber leicht, wenn der Künstler von einem abstracten Begriff oder Gedanken ausgeht und denselben an einem einzelnen bestimmten Stoff aus der Wirklichkeit versinnlichen will, der Fall eintreten, daß die individuelle Selbständigkeit des Gegenstandes, der dem Gedanken zur Unterlage dient, darunter leidet. Die allgemeine Idee wird noch über das individuelle Bild hinausgreifen und dieses nur zur äußern Veranschaulichung des außer ihm liegenden Gedankens dienen, während es eben so sehr als die Idee an sich selbst Zweck ist.

Die Aufmerksamkeit wird sich zwischen beiden theilen und jedes ein besonderes Interesse für sich in Anspruch nehmen. Sie stehen dann getrennt wie Regel und Beispiel neben einander und geben dem Kunstwerk einen didaktischen und allegorischen Charakter. Noch weiter entfernt sich der Künstler von dem rechten Wege, wenn er sich durch diese Richtung auch des Allgemeinen oder auch wohl durch die Willkür der subjectiven Gemüths- und Phantasiebewegung verleiten läßt, weder auf die unmittelbare Wirklichkeit oder das Natürliche, noch auf das Ideal-Wirkliche Rücksicht zu nehmen und nur todte Abstractionen zu schaffen, wenn die Kunstgestalten, welche er hervorbringt, nur sogenannte Ideale von Tugenden und Lastern, Charakteren und Handlungen ꝛc. sind, welche entweder auf einem unbestimmten Boden zwischen dem Ideellen und Reellen schweben oder denen überhaupt nichts Wirkliches und Historisches entspricht, die nicht dem Leben, sondern nur der Phantasie angehören.

Aus dem Gesagten geht schon hervor, welcher Natur

das eigentliche künstlerische Bilden sein muß. Es besteht darin, daß der Künstler das Wirkliche und Geschichtliche dem Erfundenen zur Grundlage giebt, oder das Wirkliche selbst ergreift und idealisirt. Seinem nächsten Merkmale nach ist es vorherrschend individuell. Die Religion und Moral geben uns die Idee der Vermittelung des Endlichen und Unendlichen in Form des allgemeinen Begriffes und Gedankens. Die Kunst dagegen läßt uns diese Versöhnung des Zwiespaltes zwischen Endlichkeit und Ewigkeit, zwischen Idee und Erscheinung in der Regel an einem individuellen Gegenstande, einem bestimmten Fall anschauen, indem sie diesen selbst in seiner ewigen und selbständigen Bedeutung auffaßt und so zum Ideale gestaltet. Hienach ist das künstlerische Bilden zweitens ideal, in so fern es das objectiv Wirkliche mit der Harmonie des Alls der Dinge oder dem Absoluten in Einklang bringt und als die wahre Gestalt der Idee erscheinen läßt. Diese Wahrheit liegt aber eben darin, daß in dem Kunstwerke die zum Ideal verklärte wirkliche Gestalt in ihrer Erhebung über den Mangel des Irdischen oder in ihrer Ausgleichung mit den Gesetzen der ewigen Weltordnung angeschaut wird. Die wahrhaft künstlerische, ideale Behandlungsweise kann man auch die schöne und edle nennen, weil sie jede endliche Erscheinung, selbst den gemeinsten und niedrigsten Stoff, durch den Geist und die Idee des Unendlichen adelt.

Im Gegensatze dazu steht die gemeine Auffassung und Darstellung, welche das Wirkliche nicht an das Geistige und Ideale anknüpft, sondern in seiner zufälligen Aeußerlichkeit und mit allen unwesentlichen Merkmalen behaftet wieder giebt und somit nicht zum Geiste spricht, sondern ein rein materielles, sinnliches Interesse erzeugt. Noch tiefer steht die niedrige Auffassung oder Conception des Kunststoffes. Sie behandelt jeden Inhalt geistig und sittlich gemein,

indem sie Das, was unser sittliches und ästhetisches Gefühl beleidigt, geradezu hervorhebt und auf niedrige Vorstellungen leitet. Im Allgemeinen aber ist jede Darstellung *häßlich*, welche die disharmonischen Erscheinungen der Wirklichkeit *ohne alle Versöhnung* hinstellt oder geradezu die Absicht verfolgt, eine *falsche* Idee von Natur und Geist, von dem Leben und der Geschichte zu verbreiten und die mangelhafte unwahre Gestalt des Endlichen für die allein wahre und wirkliche auszugeben. Von dieser letztern Art sind z. B. die Erzeugnisse der falschen Ironie, des falschen Humors und ähnlicher Richtungen, welche alles Göttliche und Menschliche, Positive und Gehaltvolle, alles Sittliche und Ideale frivolen Sinnes in den Staub treten, nur nach Effect, nach interessanten, überraschenden und pikanten, wenn auch unwahren Begebenheiten, Situationen und Charakteren haschen, und anstatt die Idee des Schönen und Göttlichen zu verherrlichen, nur die eigene Selbstsucht, Arroganz, Frivolität und Unverschämtheit, die für Genialität ausgegeben werden, zur Schau tragen.

Da nun das Endlich-Schöne selbst naiv und edel, groß und erhaben, sentimental und humoristisch sein kann und bei all dieser Verschiedenheit doch immer schön bleibt, so wird auch je nach der geistigen Beschaffenheit und dem subjectiven Standpunkte des Künstlers in der Behandlung des Stoffes eine dieser Formen der Schönheit vorwalten können, ohne daß darum die Darstellung aufhört, ideal zu sein. Wir unterscheiden in dieser Beziehung zunächst eine *rein objectiv* und eine *subjectiv ideale* Auffassung und Darstellung. Die letztere ist durch die eigenthümliche geistige Richtung oder die Stimmung des Künstlers, sei diese nun sentimental oder erhaben, vermittelt. Die *sentimentale* Conception und Ausführung, welche wieder im Einzelnen *elegisch* und *humoristisch* sein kann, veranschaulicht uns

nicht sowohl, wie die ideale Versöhnung zwischen der endlichen Disharmonie und der unendlichen Harmonie in der objectiven Weltordnung an sich ewig vollzogen ist, als vielmehr wie sie von dem menschlichen Geist und Gemüth als vollzogen gedacht und empfunden wird. Das Eigenthümliche einer großen und erhabenen Darstellungsweise besteht darin, daß sie, allen Nachdruck auf die Idee des Unendlichen legend, an jedem Gegenstande, den sie auffaßt, vornehmlich die Seiten ergreift, welche unmittelbar und besonders dazu geeignet sind, die Beziehung auf das Ewige an und für sich erkennen zu lassen, wogegen sie die anderen Eigenschaften des Gegenstandes als minder wesentlich in den Hintergrund stellt. Die rein ideale oder objective Behandlung ist entweder naiv oder edel. Während die edle Auffassung und Darstellung im Kunstwerke die selbstbewußte Durchbildung des Inhaltes von Seiten des Künstlers offenbart und das Edle und Geistige hervorkehrt, kündigt sich die naive Darstellung mehr als die unmittelbare geniale Herausetzung des Kunstschönen an und bringt das Ideale wie ein objectiv Wirkliches und rein Natürliches zur Erscheinung.

Wie aber das Naive in seiner Erscheinung von Anmuth, das Edle von Grazie, das Erhabene von Würde und Hoheit begleitet ist, so sind auch Anmuth, Grazie, Würde und Hoheit die vorherrschenden Merkmale der naiven, edlen und erhabenen Darstellung.

Diese allgemeinen Bestimmungen des künstlerischen Bildens, welche der Idee der Schönheit entsprechen und aus dem Wesen der Kunst selbst hervorgehen, bezeichnet man mit dem Ausdrucke Styl, der sich jedoch zugleich auf die besonderen Bildungsgesetze einer bestimmten Kunstgattung, so wie die subjective Art der Behandlung von Seiten des Künstlers bezieht.

b. Nur aus einer idealen Auffassung und Darstellung geht das Kunstwerk hervor. Seine einfachste und wesentlichste Seite ist daher die Gegenständlichkeit, wonach es der durchgebildete und daher auch allgemeingültige und klare Ausdruck der Idee ist. Alle zufälligen und unwesentlichen, weil nicht zur Idee gehörigen Merkmale und Eigenschaften des Gegenstandes, welche nur seiner endlichen Erscheinung angehören und bloß ein bestimmtes, persönliches und einseitiges Interesse erregen, sind in der Objectivität des Kunstwerks aufgehoben, und nur das wesentlich zur Idee Gehörige, Allgemeingültige, Ideale an dem Inhalt ist zur vollkommensten Durchsichtigkeit und Verständlichkeit entfaltet und zu einer solchen Gediegenheit und Lebensfülle herausgebildet, daß das Innere, die Idee, ganz äußerlich, ganz Form, — die Form ganz Idee oder Geist geworden, und auf keinem einzigen Punkte der in sich harmonischen Kunstgestalt ein Unterschied und Zwiespalt zwischen Inhalt und Form, zwischen Wesen und Erscheinung oder Innerem und Aeußerem zu entdecken ist.

Als die Schöpfung eines bestimmten Künstlers und seiner genialen Begeisterung hat aber das Kunstwerk auch eine subjective Seite, welche die Originalität, d. h. die Ursprünglichkeit, Eigenthümlichkeit und Neuheit des Kunstwerks genannt wird. Die wahre Originalität bezieht sich theils auf die Conception, theils auf die formale Behandlung des Inhaltes. In ersterer Beziehung trifft sie mit der Gegenständlichkeit des Kunstwerks zusammen, indem die Persönlichkeit des Künstlers mit der Idee des Kunstwerks, oder die subjective Auffassung mit der höhern objectiven, in der Natur des Inhaltes und der Offenbarung des Genius begründeten Kunstanschauung zusammengegangen ist. Sie kann daher auch die wahre Genialität genannt werden, als die Einheit der künstlerischen Phantasie und Begeisterung

mit der objectiven Bedeutung der Idee. Obgleich sich also das Kunstwerk als die eine eigene, aus der Tiefe des Innern hervorblühende Schöpfung des Künstlers und von dessen Gemüth und Phantasie ganz durchdrungen ankündigt, darf doch seine Gegenständlichkeit und Klarheit von der Subjectivität des Darstellenden durchaus nicht getrübt oder verwischt werden. Im Gegentheil, der Geist des Künstlers verwandelt sich durch die Kraft der Phantasie in den darzustellenden Gegenstand; er macht ihn zu seinem eigenen Selbst und versenkt sich mit ihm in die vom Genius eröffnete Urquelle des Schönen, aus deren klarer Tiefe dann die endliche Gestalt als eine neue, unvergängliche und wahre Wirklichkeit, als ein schönes Glied in der vollendeten Totalität aller Lebenserscheinungen wieder hervortaucht. So tilgt die wahre Originalität alle besonderen Eigenheiten, alles Willkürliche und Unwesentliche in der künstlerischen Subjectivität, so daß die Phantasie ungehemmt der Nothwendigkeit der Sache und den Eingebungen des Genius folgen und statt zufälliger Erscheinungen und willkürlicher Gebilde ideale Gestalten hervorbringen kann.

Dasselbe gilt von der Originalität in der formellen Behandlung des Gegenstandes, die man auch den Styl oder die Manier eines Künstlers nennt. Der originelle Styl oder die wahre Manier ist die der originellen Auffassung der Idee durchaus angemessene und eigenthümliche Darstellungsweise, welche jedoch eben darum, weil die geniale Conception in ihrer Subjectivität zugleich die objective und sachlich nothwendige ist, der Natur des Gegenstandes vollkommen entspricht und, frei von unwesentlichen und willkürlichen Besonderheiten wie von Absicht und Zwang, dem genialen Künstler natürlich ist. Darauf weist auch Mozart in dem oben erwähnten Briefe hin, wenn er sagt: „wie über dem Arbeiten meine Sachen überhaupt die Gestalt und

die Manier annehmen, daß sie Mozartisch sind, und nicht die Manier und Gestalt eines Andern, das wird eben so zugehen, wie meine Nase eben so groß und herausgebogen gerade Mozartisch ist und nicht wie bei Andern; denn ich lege es nicht auf Besonderheiten an, wüßte die meine auch nicht einmal näher zu beschreiben. Es ist ja recht natürlich, daß Menschen, die wirklich ein Aussehen haben, auch verschieden von andern aussehen, wie von Außen, so von Innen, wenigstens weiß ich, daß ich mir das Eine so wenig wie das Andere selbst gegeben habe."

Die falsche Originalität ist das Geltendmachen der subjectiven Willkür der Phantasie- und Gemüthsbewegung in Auffassung und Darstellung, welche sich von dem Ursprünglichen, d. h. dem sachlich Nothwendigen und Genialen entfernt, oder das Hervorbringen von Besonderheiten in Inhalt und Form, die zwar dem Künstler eigenthümlich sind, aber nicht aus der Natur der Sache und der freien genialen Begeisterung, sondern aus der ungeregelten Willkür des Subjects oder gar aus Affectation, Berechnung und Absicht hervorgehen. In Bezug auf den Inhalt und die Conception ist daher die falsche Originalität besonders Das, was man falsche Genialität nennt. Vornehmlich äußert sie sich aber auch in der Form und wird dann schlechte Manier oder Manieriren genannt. Häufig veranlaßt schon bei wirklich originellen Künstlern die Gewohnheit im Gebrauch einer bestimmten Art der Behandlung, daß Das, was ursprünglich Product genialer Begeisterung war, nur noch als todte und mechanische Wiederholung zum Vorschein kommt. Dies findet besonders auf dem Gebiete der bildenden Künste und der Musik Statt, wo die Ausführung des Inhaltes einen großen Reichthum äußerer Formen und technischer Fertigkeiten, welche leicht zur Manier werden können, mit sich führt. Aber auch originelle Dichter verfallen häufig in das Manierirte, wie

z. B. in Goethe's späteren Schriften der edle, schlichte, klare Styl der frühern Zeit zur Affectation und äußern Absicht, zu einer selbstgefälligen Coquetterie mit jener behäbigen und behäglichen, glatten und gemäßigten, jener verzwickten und geschraubten, sich schnörkelhafteſt in Superlativen und unnatürlichen Wort- und Satzbildungen bewegenden Redeweiſe ausgeartet iſt, für welche der zweite Theil des Fauſt ſo reichliche Beiſpiele darbietet. In der Regel findet ſich jedoch die ſchlechte Manier bei Schülern und Nachfolgern origineller und genialer Künſtler, welche die von dem Meiſter geſchaffene Behandlungsweiſe ſich äußerlich aneignen, ohne in den Geiſt derſelben einzudringen und darin fortzuarbeiten. Eine ſolche Manier, welche an ſich ſchon als geiſtloſe, mechaniſche Nachahmung etwas Triviales und Lebloſes iſt, wird ſelbſt widerwärtig und lächerlich, wenn ſie ſich mit der Prätention wirklicher Originalität aufſpreizt.

Was ſchließlich die Bedeutung und Wirkung des Kunſtwerks betrifft, ſo ergeben ſich dieſe aus dem Weſen der Kunſt. So wenig dieſes ausſchließt, daß das Kunſtwerk zugleich einem zufälligen äußern Zweck entſpreche oder auch ſeine Veranlaſſung einem ſolchen verdanke, ſo iſt doch die äußere Beſtimmung demſelben gleichgültig, und ſein weſentlicher Zweck vielmehr ein innerer, nämlich der, ſeinen Inhalt in idealer Form zu realiſiren. Es iſt daher in dieſer Hinſicht weſentlich ſelbſt Zweck und ſeine geiſtige Bedeutung immer eine univerſelle, auch wenn ſie in beſonderer Beziehung zu den Intereſſen des gemeinen Lebens gebracht wird. Darum wäre es nicht bloß einſeitig, ſondern auch falſch, wenn man, wie mitunter geſchehen iſt, aus der Zweckmäßigkeit einen Eintheilungsgrund für die Künſte hernehmen wollte. So theilte man wohl die Künſte ein in Künſte mit äußerm und ohne äußern Zweck, und zählte gewöhnlich zu jenen die Redekunſt, Architektur und Garten-

kunst, zu diesen die Skulptur, Malerei, Musik und Poesie. Allein wenn auch allerdings die Werke der Architektur: Tempel, Kirchen, Paläste und sonstige Bauten; wenn Gärten, Reden vornehmlich eine äußere Bestimmung haben, so lassen sich doch eben sowohl mit den Werken der übrigen Künste beliebige äußere Zwecke verbinden. Wie Kirchen und Tempel, so dienen auch Götterstatuen, Heiligenbilder, kirchliche Hymnen und Lieder, Messen und geistliche Oratorien dem Zwecke religiöser Erbauung; Gelegenheitsgedichte und Portraits, seien sie auch von ewig bleibendem Kunstwerth, haben immer zunächst nur eine individuelle Bestimmung, und so sind am Ende die größten Schöpfungen auf dem Gebiet aller Künste: Gebäude, Statuen, Gemälde, Opern und dramatische Werke in Folge einer ganz äußerlich an den Künstler ergangenen Bestellung und Aufforderung entstanden und waren entweder zum praktischen Nutzen, zum unmittelbaren Gebrauch, oder zur bloßen Zierde, Unterhaltung, bald zu diesem, bald zu jenem besondern Zwecke bestimmt. Demnach könnten alle Künste eben so gut wie die Architektur ꝛc. Künste mit äußerm Zwecke genannt werden. Allein dies wäre eben falsch. Denn von Zweck und äußerer Zweckdienlichkeit kann bei der Kunst nicht die Rede sein. Sie hat ihren Zweck lediglich in sich selbst, nicht außer sich. Das wirkliche Kunstwerk ist nur um seiner selbst willen da, und seine ganze Bedeutung und Bestimmung ist in ihm erfüllt, wenn es als das vollkommene Zeichen der ihm zu Grunde liegenden Idee, wenn es als Ideal dasteht. Trägt es aber so das Gepräge einer vollendet schönen Durchbildung seiner Idee, dann ist es in sich selbstständig und frei, mag auch die Veranlassung zu seiner Entstehung noch so zufällig, mögen die äußeren Zwecke, denen es dienen soll, noch so willkürlich und verschieden sein. Vor der freien Selbständigkeit seiner geistigen Bedeutung verschwindet jede zufällige Beziehung, jeder äußere Zweck, und,

für die Ewigkeit bestimmt, gehört es der Geschichte an als der geistige Besitz der ganzen Menschheit.

In dieser allgemeinen Bedeutung des Kunstwerks, die Idee des Lebens nach allen Beziehungen hin in idealer Form zur universellen Anschauung zu bringen, liegt denn auch endlich seine Beziehung zur Religion und Moral, so wie seine Wirkung auf den Geist und das Gemüth des Menschen überhaupt. Wie Religion und Moral die endliche Wirklichkeit unter dem Gesichtspunkte des Wahren und Guten auffassen und auf das Ewige beziehen, so faßt die Kunst das Leben unter dem Gesichtspunkte des Schönen auf und erhebt, reinigt und beruhigt das menschliche Gemüth in ihrer Weise eben so wie jene, indem sie das Wirkliche in seiner wahren und versöhnten Gestalt erscheinen läßt.

Wenn sich der Mensch in die Kunstanschauung versenkt und im Kunstwerke die von der Wahrheit und dem Abglanze der unendlichen Welt erleuchteten Gestalten der Schöpfung mit warmer Liebe, mit ungetrübtem Sinn und inniger Begeisterung anschaut, dann begreift er in der idealen, vom Wesen der göttlichen Idee durchdrungenen Kunstgestalt den in der Harmonie des Ganzen waltenden Geist Gottes; dann liebt auch seine Seele in der Hingebung an das zum Kunstwerk verklärte Geschöpf den ewigen Schöpfer. So ist die sinnige Betrachtung des Kunstwerks der religiösen Verehrung nahe verwandt, und anstatt störend auf die gläubige Frömmigkeit einzuwirken, wie häufig die Abstraction des philosophischen Denkens, bestärkt sie vielmehr in ihrer Unmittelbarkeit den Menschen im festen, freudigen Glauben an Gott, lenkt seinen Blick von dem zum Kunstwerke gestalteten Irdischen hinauf zum Göttlichen, und eröffnet ihm die beseeligende Aussicht auf das Reich Gottes, indem sie bereits auf das endliche Leben den Wiederschein der unendlichen, himmlischen Welt ausgießt.

Eben so übt auch die Kunst einen moralischen Einfluß auf den Menschen aus. Sie hat zwar durchaus nicht die Aufgabe, die Vorschriften der Moral direct zu veranschaulichen. Indem sie aber das Göttliche in der Erscheinung, das Ewige im Irdischen, die göttliche Idee, welche als ethische Macht unser Leben durchdringen soll, wie sie als höchste Form der Wahrheit unsern Glauben erfüllt, im Kunstwerke zur vollendeten Anschauung bringt; indem sie in ihren Gestalten die ewigen Beziehungen und Gesetze der höhern Weltordnung offenbart und alle Gegensätze des sittlichen Lebens in der Harmonie dieser Weltordnung auflöst, wo sie in der Gerechtigkeit und Liebe Gottes gerichtet und aufgehoben sind, so weist sie den Menschen immer von Neuem darauf hin, daß er auch in sich die Idee, das göttliche Gesetz verwirkliche und eben so nach Aufhebung des Zwiespaltes zwischen Gesetz und That, zwischen Idee und Erscheinung, kurz eben so nach dem Idealen strebe, wie in dem Kunstwerke das innere Wesen ganz im Aeußern verwirklicht ist.

So steht die Kunst mit ihrem „schönen Kinde", dem Kunstwerke, sowohl dem religiösen Glauben und Wissen, wie dem sittlichen Handeln des Menschen kräftigend und belebend zur Seite und hat für ihn die hohe Bedeutung, daß er in ihr dieselbe göttliche Idee anschaut, die er in hingebender Frömmigkeit glaubt, in philosophischer Klarheit weiß, und in der sittlichen Welt durch sein Thun verwirklichen soll. Und wenn er in der Noth und dem Kampfe des endlichen Daseins ermattet und schwankend die feste Beziehung und Richtung auf das Göttliche, den ewigen Haltpunkt alles Menschlichen, verliert, da erfüllt zwar die Kraft des Glaubens am tiefsten und innigsten sein Gemüth und richtet es zur wahren Gottesfreudigkeit wieder auf; aber auch die Kunst vermag es dann, ihm den getrübten Blick auf das Ewige wieder

aufzuhellen; denn das Kunstwerk leuchtet ihm entgegen wie ein heller Stern in dunkler Nacht und seine Strahlen dringen ihm in das Auge, daß es wieder klar und freundlich in's Leben hineinschaut und durch das Auge in's Gemüth, daß es sich freudig erhebt und mit sich und der Welt versöhnt ist.

Diesen Eindruck der Kunst bezeichnet denn auch Goethe am Schlusse der schönen Allegorie von dem aus Morgenduft und Sonnenklarheit verwebten Schleier des Schönen und Wahren:

Und wenn es dir und deinen Freunden schwüle
Am Mittag wird, so wirf ihn in die Luft!
Sogleich umsäuselt Abendwindeskühle,
Umhaucht euch Blumen-, Würzgeruch und Duft.
Es schweigt das Wehen banger Erdgefühle,
Zum Wolkenbette wandelt sich die Gruft,
Besänftiget wird jede Lebenswelle,
Der Tag wird lieblich und die Nacht wird helle.

Und eben so schildern diese hohe Wirkung der Schönheit die seelenvollen Worte Ganganelli's:

Dort an dem gestirnten Himmel
Find' ich dich, wie auf der Frühlingsflur;
Blumen find' ich unter deinen Tritten
Honigbäche sind auf deiner Spur.

Durch das Gitter meiner Zelle
Seh' ich oft den Wiederschein von dir,
Plötzlich wird die schwarze Klause helle,
Und den ganzen Himmel malst du mir.

Lieg' ich einst am Todtenhügel,
Den dein Engelstritt auf ewig flieht,
Ach! so weh' von fern dein Purpurflügel,
Bis auf meinem Grab ein Blümchen blüht.

B. Eintheilung der Kunst in das System der Künste.

a. Da das Wesen und die Bedeutung der Kunst und des Kunstwerks darin besteht, die Idee des Lebens aus dem Innern, der Phantasie in der entsprechendsten äußern Form zur Erscheinung zu bringen, so müssen wir den Grund für die Eintheilung der Künste vorzugsweise von der Form oder der Art der Erscheinung des Kunstinhaltes entnehmen. Denn wenn auch der geistige Inhalt der einen Kunst umfassender ist als der der andern, so ist doch ein großer Kreis von Stoffen den verschiedenen Künsten gemeinschaftlich. Eben so haben sie alle die künstlerische Auffassung der Idee, die allgemeine Methode des künstlerischen Bildens und die objectiven Gesetze der Regelmäßigkeit, des Maßes und der Harmonie, der Bewegung und Lebendigkeit, der geistigen Bedeutsamkeit und Charakteristik u. a. miteinander gemein. Die besondern Mittel der Darstellung aber, gleichsam das Handwerkzeug der Kunst: Hammer, Meißel, Pinsel, das musikalische Instrument ꝛc., kommen nur nebensächlich in Betracht. Dagegen bedingt das besondere Element, in welchem die Idee realisirt wird, die äußere Form, in der sie als Kunstwerk erscheint, die Ausbreitung der Kunst zu einem System von Künsten. Die Erscheinung des Kunstwerks ist nämlich entweder real oder mehr ideal.

Die realen Künste stellen den Inhalt in dem sichtbaren, sinnlichen, in seiner Realität beharrenden anorganischen und organischen, vegetabilischen und animalischen Körper dar und gestalten diesen selbst zum Kunstwerke, so daß er nunmehr als solcher den Inhalt in objectiver, sinnlicher Form vor Augen stellt. Sie begreifen drei Künste unter sich, welche auch darum, weil sie dem realen Körper die Idee einbilden oder ihn selbst zum Ideale umschaffen, sehr bezeichnend bildende Künste genannt werden: die

Baukunst oder Architektur mit der zu ihr gehörigen Gartenkunst; die Skulptur, welche auch Bildhauerkunst, Plastik, Bildnerei oder im engern Sinne bildende Kunst genannt wird; und die Malerei mit der Zeichenkunst.

Die drei andern Künste: die Musik oder Tonkunst, Tondichtung; die Poesie oder Dichtkunst; und die Prosa, zu welcher auch die Redekunst oder die Kunst der Beredsamkeit gehört, nennen wir ideale Künste. Denn der Ton und das Wort, in welchen sie die Idee verwirklichen, sind, wie der momentan entstehende und wieder verschwindende Klang überhaupt, ideeller Natur, und wenn sich die Musik, um den Ton als das Zeichen der Idee hervorzubringen, der Instrumente und Stimmorgane; die Kunst der Poesie und Prosa neben der Rede auch des Papiers und der Schrift bedient, so sind dies, wie Hammer, Meißel und Pinsel, nur Werkzeuge, um die Darstellung des Inhaltes zu vermitteln, nicht die verwirklichte Idee selbst. Der zur Statue geformte Marmorblock ist das Kunstwerk; ein schön gedrucktes oder geschriebenes Gedicht oder Musikstück hat aber darum noch nicht poetischen oder musikalischen Werth, denn die künstlerische Bedeutung derselben liegt in dem ideellen Elemente des Wortes und des Tons, nicht in dem sinnlichen Zeichen derselben.

Danach sind denn auch die Werke der realen Künste mehr das an sich bleibende und für sich bestehende Object der äußern Anschauung; die idealen mehr der bewegliche Gegenstand der innern Anschauung. Denn Ton und Wort haben an sich nichts Bleibendes; im Augenblick ertönen sie und verschweben wieder eben so schnell; kaum haben sie unser Ohr berührt, so sind sie auch schon verklungen und haben nur noch in dem Innern Bestand, welches ihren Eindruck festhält und ihre Aufeinanderfolge zu einem Ganzen zusammenfaßt.

Den Unterſchied zwiſchen den realen und idealen Künſten kann man, der vorhergehenden Auseinanderſetzung ganz entſprechend, auch mit dem Ausdruck ſchöne Kunſt und ſchöne Literatur bezeichnen, und die realen Künſte als die artiſtiſchen den idealen, der Muſik, Poeſie und Proſa, als den belletriſtiſchen entgegenſetzen. Denn jene beruhen weſentlich auf der Kenntniß und Fertigkeit der techniſchen Ausführung und Verwirklichung der Idee in dem äußern Zeichen, welches ſelbſt als Kunſtwerk daſtehen ſoll, während die gemeinſchaftliche Eigenthümlichkeit dieſer vorzüglich in der Dichtung liegt. Die ideelle Geſtaltung der Ideen und Stimmungen im Innern, im Gemüth und in der Phantaſie iſt hier die Hauptſache, und das ſinnliche Zeichen der Schrift, die proſaiſche, poetiſche und muſikaliſche Literatur, iſt nur das gemeinſchaftliche Mittel der äußern Mittheilung und Verbreitung.

Abgeſehen von dieſer allgemeinen Sonderung der Künſte nach dem äußern Element ihrer Erſcheinung oder der Art und Weiſe, den geiſtigen Inhalt zu verwirklichen, gründet ſich auch im Einzelnen ihr Unterſchied und ihre Aufeinanderfolge auf die verſchiedenartige Auffaſſung und Geſtaltung der Kunſtidee, und zwar findet in dem Maße, als die geiſtige Seite des Inhaltes und der innern Anſchauung der Idee ſich erweitert, zunimmt und fortſchreitet, ein entſprechendes Abnehmen nach der ſinnlichen, materiellen Seite hin Statt. In dieſer Beziehung nimmt alſo diejenige Kunſt die höchſte Stufe ein, welche die Idee des Ewigen und des Lebens der Einzelnen und der Geſammtheit am tiefſten und vollſtändigſten erfaßt und in der ideellſten, d. h. der geiſtigſten Form veranſchaulicht. Wir müſſen demnach mit der Architektur beginnen und in organiſcher Entwickelung bis zur Kunſt der ſchönen Proſa aufſteigen. Wir betrachten zuerſt den Inhalt, die geiſtige Bedeutung, den Umfang dieſer und der andern Künſte und

darauf die Form ihrer Darstellungen, so weit es zur Begründung und Erläuterung dieser Eintheilung nöthig ist.

Die Architektur hat eine doppelte Bedeutung. Außerdem, daß jedem Bauwerk eine bestimmte Idee, die es vollständig ausdrücken soll, zu Grunde liegt, daß es einen besondern Lebenszweck erfüllt, ein individuelles oder allgemeines Bedürfniß befriedigt und so zunächst nur eine relative Stellung einnimmt, hat es auch an sich eine allgemeinere Beziehung. Einerseits offenbart es die Schönheit, welche sich in den allgemeinen Formen räumlicher Verhältnisse entfaltet, indem es die einfachen, ewigen Naturgesetze des Maßes und der harmonischen Ordnung, die unter der Mannichfaltigkeit des organischen Lebens nicht immer unmittelbar und frei hervortreten und dem beschränkten Gesichtskreise des Menschen oft verborgen sind, zur klaren und bestimmten Anschauung durchbildet. Andrerseits verkündigt es aber zugleich in seinen Formen und Verhältnissen das allgemeine Wesen der Religion und des Gemeingeistes der verschiedenen Völker und Zeiten, welches in Kirche, Staat und socialem Verkehr die allgemeine geistige Grundlage des individuellen Lebens bildet; denn der Form, welche dem bestimmten Lebensinhalte, dem Zweck oder Begriffe des Bauwerks angemessen ist, giebt die Architektur den Ausdruck des dem objectiven Geiste der Ordnung und Gesetzlichkeit der Natur entsprechenden allgemeinen Geistes, dem die geistigen Individuen eben so untergeordnet sind, wie sich die individuellen Naturgestalten der allgemeinen Naturgesetzlichkeit fügen. Daher erhält nun auch der Tempel, die Kirche, in welchen die Architektur den Gipfelpunkt ihrer Bestrebungen erreicht, vornehmlich die Bedeutung: als äußere Umgebung die Einzelnen zu einem Ganzen zu vereinigen, in welchem sie mit Entfernung jeder individuellen geistigen Beziehung bloß von der einen gemeinsamen Grundanschauung, der Idee des Gemeinlebens durchdrungen sind.

So trägt denn z. B. der griechiſche Tempel, außer ſeiner beſtimmten Bedeutung, Wohnung des Gottes oder Götterbildes zu ſein, und außerdem, daß er die Geſetze des Maßes, der Regelmäßigkeit und Harmonie eben ſo wie der ägyptiſche und gothiſche Bau zur Erſcheinung bringt, noch insbeſondere das Gepräge des griechiſchen Gemeingeiſtes. Seine einfachen, klaren und gemäßigten Formen und Verhältniſſe, ſeine offenen und heitern Räume, ſeine luftigen Hallen, in welchen ſich das Volk zu müßiger Unterhaltung und mannichfachen Verrichtungen des bürgerlichen Lebens verſammelt, verkündigen uns ſchon beim erſten Blicke, daß die griechiſchen Götter auf Erden unter den Menſchen zu Hauſe ſind, und daß die Griechen lebensfroh und in ſich befriedigt in der Nähe ihrer Gottheit wandelten. Der gothiſche Bau dagegen macht einen ganz andern Eindruck. Er ſtellt ſich als einſchließender Verſammlungsort dar, welcher die individuellen Geiſter zu einem einfachen Ganzen, einer Gemeinde verbindet und auf einen Punkt zu einer gemeinſamen geiſtigen Anſchauung concentrirt, und giebt uns ein Bild der chriſtlichen Weltanſicht. Seine himmelanſtrebenden Thürme und Spitzen, ſeine kühnen Pfeiler und Gewölbe weiſen darauf hin, daß der Gott des Chriſtenthums über dem Endlichen erhaben iſt; ſeine feierlichen, ringsumſchloſſenen hohen Räume löſen den Menſchen von der Außenwelt ab und ſtimmen ihn zu demüthiger Andacht; ſeine zu einer großartigen Harmonie zuſammengeſchloſſene, unerſchöpfliche Mannichfaltigkeit individueller Formen iſt ein Bild der Idee, welche ſich in unendlicher Weiſe in den mannichfachſten Beziehungen des Lebens der Einzelnen und der Geſammtheit wiederholt und doch dem Weſen nach ſtets dieſelbe bleibt.

Zur Architektur gehört noch die Gartenkunſt. Auch ſie verbindet das Schöne mit dem Zweckmäßigen, indem

sie die Natur den Bedürfnissen des menschlichen Lebens gemäß gestaltet und ihr nicht bloß das Gepräge einer durch den Geist hervorgebrachten Ordnung und Harmonie und den ästhetischen Charakter des Romantischen und Pittoresken, des Erhabenen und Anmuthigen ꝛc. verleiht, sondern auch in ihren Bildungen, besonders im Vereine mit den Werken der Architektur, auf die geistige Richtung, aus der sie hervorgehen, hindeutet.

Obgleich nun die Architektur neben der besondern Bedeutung, welche in Begriff und Bestimmung des Bauwerks liegt, auch noch die Naturgesetze des Maßes und der Ordnung zur vollendeten Erscheinung bringt und zugleich den Gemeingeist der Völker und Jahrhunderte in ihren Werken andeutet, so bildet doch eben darum die Skulptur dem Inhalte nach einen Fortschritt über die Baukunst. Denn während in dieser nur die einfache, allgemeine Gesetzlichkeit und Ordnung der Natur und das allgemeine Wesen des Gesammtgeistes, nicht aber die einzelnen Ideen und Gestalten, zu welchen sich die Idee erschließt, und nicht die individuellen Formen der Natur ihren Ausdruck finden, kommt in der Skulptur der individuelle Geist und die verschiedenen geistigen und physischen Beziehungen des allgemeinen Gesetzes zur Darstellung. So bildet die Skulptur oder Plastik nicht bloß kunstschöne Costüme, Möbeln, Schmucksachen, Verzierungen und Geräthschaften aller Art, sondern sie schreitet auch bis zur geistig belebten Schönheit fort. Sie giebt dem allgemeinen Naturleben und dem geistigen Wesen die ihm entsprechende Form individueller Gestaltung und persönlicher Selbstständigkeit. Die Menschengestalt, in deren freier Bildung ihre Hauptaufgabe liegt, stellt sie in ihrer vollen Leiblichkeit hin und verleiht ihr den angemessenen Schein geistiger Bedeutung. Die allgemeinen physischen und geistigen

Unterschiede des Alters, Geschlechts, der Kraft und natürlichen Anlage, so wie den besondern Charakter des Naiven und Edlen, der Anmuth und Würde, der Hoheit und Majestät, des Ernstes und der Heiterkeit ꝛc. bildet sie an ihr aus und drückt ihr das Gepräge der höhern Idee auf, welche das geistige Leben des Einzelnen wie des ganzen Volkes erfüllt und bewegt.

Gleichwohl ist die Skulptur sowohl in dem Umfange ihres Stoffes als dem Ausdrucke des Geistigen noch beschränkt. Ihr Hauptstreben geht immer, auch wenn sie mehrere Figuren zu einem Ganzen vereinigt, wesentlich auf die vollendete Ausbildung einzelner Gestalten in ihrer individuellen Selbständigkeit. Dabei ist sie darauf hingewiesen, nur die allgemeine geistige und physische Gesetzlichkeit des individuellen Lebens auszudrücken und sich von einer speciellern Charakterisirung ihrer Gestalten rücksichtlich momentaner und ganz subjectiver Stimmungen und Leidenschaften ꝛc. möglichst ferne zu halten. Die Malerei dagegen giebt ihren Darstellungen schon in den durch den bloßen Wechsel von Licht und Schatten bestimmten Formen, als Zeichenkunst, und noch mehr durch den Schein der Farben, als eigentliche Malerei, den Ausdruck einer tiefern und belebtern Seelenhaftigkeit, geistigen Bewegung und Charakteristik, und entfaltet in reichster Fülle den Geist, der in den mannichfaltigsten und individuellsten Situationen und Erscheinungen des Natur- und Menschenlebens wirkt. Zudem umfaßt sie den Inhalt der Architektur und Skulptur zu einer höhern Einheit, in so fern sie den Geist des individuellen und des Gesammtlebens in Eins bildet. Denn sie stellt ihren Gegenstand so dar, wie er durch sich und seine geistigen und natürlichen Umgebungen und Conflicte bewegt, erklärt und modificirt wird, und macht auf diese Art eben sowohl den Geist des allgemeinen Lebens der

Natur und der Menschen, als die innere und äußere Beschaffenheit der Individuen anschaulich.

Allein sie fesselt die geistige Bewegung auf ein bestimmtes Moment, eine Situation, und ergreift nicht wie die Musik, die successive geistige Bewegung, den ganzen Verlauf der innern Zustände, welche dem menschlichen Leben eigen sind. Jeden Inhalt, sei er ein Gefühl, eine Leidenschaft, Vorstellung, ein Begriff, Gedanke oder eine äußere Anschauung, faßt die Musik so auf, wie er in der unmittelbaren Empfindung lebendig ist, und spricht so entweder eine Reihe von Empfindungen selbständig aus, als Instrumentalmusik; oder schließt sich als Vokalmusik begleitend an ein Gedicht an, dessen Inhalt sie in die breitere Form der Empfindung versenkt und in dieser Weise neu hervorbringt. Während das Wort den Begriff und Gedanken ausspricht, finden in der Musik nur die unmittelbaren Empfindungen in den feinsten Abstufungen und Uebergängen, Verwickelungen und Lösungen ihren Ausdruck. Schon der tiefe Seufzer, den die beklommene Brust ausstößt, wie das freie und herzliche Gelächter der Freude und alle die verschiedenen Laute der Empfindung drücken Gefühle, Stimmungen und Gemüthsbewegungen aus, welche sich in ihrer Unmittelbarkeit von der Sprache nicht darstellen lassen. Eben so wenig vermag nun auch die Rede das ganze innere Streben und Wogen des Gemüths, die in ununterbrochener Reihe im Innern erzitternden und verschwebenden Schwingungen der verschiedenartigsten Empfindungen, des tiefsten Seelenschmerzes, des herbsten Kummers und der innigsten Wehmuth, der Sehnsucht und Hoffnung, der Liebe und Ehrfurcht, der Freude und des Jubels ꝛc. in allen ihren Nüancen und Abstufungen zu bezeichnen. Die Musik erschließt diese Welt des in sich eingehüllten Gemüthslebens, wie es sich im

Innern verborgen frei für sich gestaltet und ergeht. Was des Menschen Brust bewegt und die Ahnung erfüllt, was er fühlt und leidet, das Unnennbare, was die jubelnde Seele oder das geängstigte Gemüth, das liebesuchende Herz oder das ahnende Gefühl nicht in Worten aussprechen will und kann, so wahr und gehaltvoll es auch ist, vertraut die Empfindung den Tönen an, in deren melodischem Spiele es wiederklingt. Und wie die Empfindung den Gegenstand, welcher sie beseelt, als unmittelbares Eigenthum festhält, während der Gedanke frei und in geistiger Lauterkeit in den höhern Regionen der Vernunft waltet, welche ruhig und ohne Verlangen nach Besitz seinen Inhalt betrachtet, so ergreift auch die Musik Vergangenheit und Zukunft, Göttliches und Menschliches, die Wünsche und Hoffnungen, die Freuden und Leiden des Lebens und die Ahnung himmlischer Seligkeit als den im Gemüth errungenen, unmittelbar gegenwärtigen Besitz, den sie dann aus dem subjectiven Innern heraus im Tongedichte zu einer in sich geschlossenen, bleibenden, objectiven Schöpfung entfaltet.

Hienach hat es die Tonkunst nur mit Empfindungen und Gemüthsbewegungen zu thun und eine sogenannte gedankenreiche Musik ist vielmehr reich an Gefühlen und Stimmungen, die zwar in ihrer allgemeinen Bedeutung, aber nicht in ihrem successiven Verlauf in Begriffen und Gedanken bezeichnet werden können und also nur die Keime und den Grund und Boden bilden, aus dem sich allgemeine Gedanken entwickeln. Die Musik spricht also nicht die Gedanken selbst, sondern nur die Gedankenstimmungen aus; sie begleitet das Gefühl, bis es im Selbstbewußtsein ergriffen und fixirt wird und der Geist sich aus der Empfindung in sich zurückzieht und concentrirt und das freie Gebiet des Denkens betritt.

Aber auch ihrem Inhalte fehlen noch viele Elemente

des Lebens, was sich schon darin zeigt, daß sie sich oft an die Poesie anlehnt und ihren Inhalt durch Worte, einen poetischen Text ergänzt. Denn der Geist strebt sein Inneres in Reden und Handlungen zu offenbaren und dieses Element macht erst die Poesie und Prosa oder die sogenannte redende Kunst zu ihrem Gegenstand, und nicht bloß dieses, sondern Alles, was im Leben steht, und auch die Natur ist nicht ausgeschlossen. Sie kann die inneren und äußeren Erscheinungen der Natur und des Geistes, die Begebenheiten der Vergangenheit und Gegenwart und die allgemeine Idee, welche das Leben der Völker und Individuen bewegen, in ihrer individuellen Selbständigkeit ausbreiten und eben so sehr auch alle zu einem harmonischen Gesammtbilde zusammenziehen. Namentlich die menschlichen Thaten und Handlungen mit allen den Anschauungen und Vorstellungen, Gemüthsbewegungen und Leidenschaften, aus welchen sie hervorgehen und von denen sie begleitet sind, vermag sie tiefer und vollständiger als jede andere Kunst zu erfassen und zu gestalten.

So erzählt uns die Poesie als Epos die Thaten, Leiden und Schicksale der Nationen und Individuen in ihrer äußern Erscheinung und beschreibt die objectiven Aeußerungen des Natur- und Menschenlebens. Als Lyrik schildert sie die inneren Zustände des Einzelnen und ganzer Völker und den Eindruck, welchen die mannichfaltigen Erscheinungen der Außenwelt und der Geschichte im menschlichen Gemüth hervorbringen. Im Drama endlich faßt sie beide Seiten des Lebens in ihrer Wechselwirkung auf, wonach die Außenwelt durch die Innenwelt bestimmt, das äußere Leben als ein Resultat des innern Lebens, das Handeln als eine Folge des Willens und der persönlichen Leidenschaft erscheint.

Was nun aber ihr Verhältniß zur Prosa betrifft,

so ist nicht zu läugnen, daß der Inhalt und das Gebiet der letztern noch umfassender ist, als das der Poesie, und daß sie demnach die Spitze aller Künste bildet.

Denn auch die Poesie kann immer nicht den wesentlichen Inhalt des ganzen Lebens, die Formen der natürlichen und geistigen Welt und die Geschichte der Menschheit wie die Offenbarungen des göttlichen Geistes zu einem großen Ganzen vereinigen. Die allgemeinen Ideen, welche in den verschiedenen Gestaltungen des Lebens, der Vergangenheit und Gegenwart zur Erscheinung kommen, bringt sie nicht als solche und in der ihrem allgemeinen Inhalt entsprechenden allgemeinen Bedeutung und Form, sondern stets in individueller Weise, d. h. an einzelnen Formen und Aeußerungen des Natur- und Menschenlebens, an individuellen Gestalten, Handlungen und Zuständen, an bestimmten Menschen ꝛc. zur Anschauung. Sie giebt statt des Gesetzes nur Anwendungen desselben, statt der Regel bloß Beispiele. Sie stellt immer nur einzelne individuelle Bilder aus dem Leben hin, in welcher sie die universellen, ewigen Ideen und Wahrheiten realisirt, aber nicht das Bild des ganzen Lebens zumal.

Dies thut erst die Kunst der schönen Prosa. Sie ergreift die Idee, das Gesetz, die Regel in ihrer Allgemeinheit selbst und weiß uns den vollen, reichen Inhalt der Welt ganz vor die Seele zu führen. Sie erst zeigt uns alle nothwendigen Glieder und Ideen des Lebens in ihrem ewigen Zusammenhange nach Ursache und Wirkung, Innerem und Aeußerem, Zweck und Mittel ꝛc.; keine Idee, keine Form der Wirklichkeit schließt sie aus, keine ist ihr zufällig und unwesentlich. Sie allein vermag es, alle Gestalten und Wahrheiten der endlichen Welt in eine harmonische Verbindung zu bringen und als Abbild der unendlichen darzustellen, mithin die Idee des Lebens

des Lebens, was sich schon darin zeigt, daß sie sich oft an die Poesie anlehnt und ihren Inhalt durch Worte, einen poetischen Text ergänzt. Denn der Geist strebt sein Inneres in Reden und Handlungen zu offenbaren und dieses Element macht erst die Poesie und Prosa oder die sogenannte redende Kunst zu ihrem Gegenstand, und nicht bloß dieses, sondern Alles, was im Leben steht, und auch die Natur ist nicht ausgeschlossen. Sie kann die inneren und äußeren Erscheinungen der Natur und des Geistes, die Begebenheiten der Vergangenheit und Gegenwart und die allgemeine Idee, welche das Leben der Völker und Individuen bewegen, in ihrer individuellen Selbständigkeit ausbreiten und eben so sehr auch alle zu einem harmonischen Gesammtbilde zusammenziehen. Namentlich die menschlichen Thaten und Handlungen mit allen den Anschauungen und Vorstellungen, Gemüthsbewegungen und Leidenschaften, aus welchen sie hervorgehen und von denen sie begleitet sind, vermag sie tiefer und vollständiger als jede andere Kunst zu erfassen und zu gestalten.

So erzählt uns die Poesie als Epos die Thaten, Leiden und Schicksale der Nationen und Individuen in ihrer äußern Erscheinung und beschreibt die objectiven Aeußerungen des Natur- und Menschenlebens. Als Lyrik schildert sie die inneren Zustände des Einzelnen und ganzer Völker und den Eindruck, welchen die mannichfaltigen Erscheinungen der Außenwelt und der Geschichte im menschlichen Gemüth hervorbringen. Im Drama endlich faßt sie beide Seiten des Lebens in ihrer Wechselwirkung auf, wonach die Außenwelt durch die Innenwelt bestimmt, das äußere Leben als ein Resultat des innern Lebens, das Handeln als eine Folge des Willens und der persönlichen Leidenschaft erscheint.

Was nun aber ihr Verhältniß zur Prosa betrifft,

so ist nicht zu läugnen, daß der Inhalt und das Gebiet der letztern noch umfassender ist, als das der Poesie, und daß sie demnach die Spitze aller Künste bildet.

Denn auch die Poesie kann immer nicht den wesentlichen Inhalt des ganzen Lebens, die Formen der natürlichen und geistigen Welt und die Geschichte der Menschheit wie die Offenbarungen des göttlichen Geistes zu einem großen Ganzen vereinigen. Die allgemeinen Ideen, welche in den verschiedenen Gestaltungen des Lebens, der Vergangenheit und Gegenwart zur Erscheinung kommen, bringt sie nicht als solche und in der ihrem allgemeinen Inhalt entsprechenden allgemeinen Bedeutung und Form, sondern stets in individueller Weise, d. h. an einzelnen Formen und Aeußerungen des Natur- und Menschenlebens, an individuellen Gestalten, Handlungen und Zuständen, an bestimmten Menschen ꝛc. zur Anschauung. Sie giebt statt des Gesetzes nur Anwendungen desselben, statt der Regel bloß Beispiele. Sie stellt immer nur einzelne individuelle Bilder aus dem Leben hin, in welcher sie die universellen, ewigen Ideen und Wahrheiten realisirt, aber nicht das Bild des ganzen Lebens zumal.

Dies thut erst die Kunst der schönen Prosa. Sie ergreift die Idee, das Gesetz, die Regel in ihrer Allgemeinheit selbst und weiß uns den vollen, reichen Inhalt der Welt ganz vor die Seele zu führen. Sie erst zeigt uns alle nothwendigen Glieder und Ideen des Lebens in ihrem ewigen Zusammenhange nach Ursache und Wirkung, Innerem und Aeußerem, Zweck und Mittel ꝛc.; keine Idee, keine Form der Wirklichkeit schließt sie aus, keine ist ihr zufällig und unwesentlich. Sie allein vermag es, alle Gestalten und Wahrheiten der endlichen Welt in eine harmonische Verbindung zu bringen und als Abbild der unendlichen darzustellen, mithin die Idee des Lebens

zum Ideale, die Wahrheit zum Kunstwerke zu gestalten. So beschreibt sie als Historiographie im weitesten Sinne des Wortes alle Erscheinungen, Beobachtungen und Erfahrungen aus dem Gebiete der Natur und des Geistes, so wie die geschichtliche Entwickelung des Lebens der Menschheit auf allen Stufen bis in's Einzelste, bespricht als Redekunst oder als Kunst der Beredsamkeit alle Interessen der innern und äußern Wirklichkeit, der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, und entwickelt endlich als Philosophie die Totalität aller Lebensidee und Gesetze zu einem geistigen Gesammtorganismus. Hienach ist also die in kunstgemäßer Form durchgebildete oder zum Kunstwerk geadelte Wissenschaft und in ihr wieder die Philosophie, als der in kunstschöner Weise dargestellte Begriff des Endlichen und Unendlichen, das absolute Kunstwerk und der Punkt, auf welchem sich die künstlerischen Bestrebungen des Menschen abschließen. Hier erst erreicht die Kunst ihr Ziel. Sie ist ein Resultat des Gemeingeistes. Sobald sich die religiöse Idee entfaltet hat und zum Gemeingeiste geworden ist, entsteht mit dem Bedürfnisse, die Idee in allen Formen des öffentlichen und individuellen Lebens in Familie, Kirche, Staat und socialem Verkehre zu verwirklichen, der Trieb sie zu begreifen und im Kunstwerke in dem ihr entsprechenden äußern Zeichen zu reproduciren. So lange aber der Mensch noch im Leben der allgemeinen Sitte und im unmittelbaren Glauben an die im jedesmaligen Volksbewußtsein enthaltenen Ideen und Wahrheiten steht und als unbewußtes Glied eines gegebenen Gemeinwesens dahin lebt, kann er sich den Inhalt des Gemeingeistes nicht frei im Wissen aneignen und mit sich versöhnen. Erst wenn sich der individuelle Geist aus der unmittelbaren Erfahrung und dem Leben der Gesammtheit zu freier und unbefangener Forschung und

Betrachtung in sich zurückzieht, kann er das wahre Wesen des Natur- und Menschenlebens und die volle Bedeutung des Volksbewußtseins erfassen und dieses sich seiner selbst klar werden, indem es sich im Individuum selbst zum Gegenstand oder Objecte der Reflexion macht. Daher wird erst in der Philosophie die objective Welt der Natur und des Geistes, kurz die Idee der Totalität vollkommen begriffen und in der dem allgemeinen Begriffe des Lebens angemessenen allgemeinen geistigen Form reproducirt.

Damit ist jedoch nicht gesagt, daß z. B. der ästhetische Begriff irgend eines einzelnen Kunstwerks mehr sei, als das Kunstwerk selbst. Die Aesthetik kann wie die übrigen Zweige der Philosophie in die Reihe der andern Künste eintreten, wie sie in Form und Inhalt vollendet ist; eine vollkommene ästhetische Beschreibung wird an sich eben so ein wahres Kunstwerk sein, als der Kunstgegenstand, dessen Begriff sie entwickelt. Darum ist aber die kunstschöne ästhetische Entwickelung von ihrem Gegenstande so unabhängig, wie dieser von ihr. Beide stehen wie alle Künste und Kunstwerke überhaupt nicht in dem Verhältniß einer äußerlichen Rangordnung zu einander; eins ist in sich so frei als das andere.

Eben so wenig läßt sich danach behaupten: die Philosophie an sich und als solche sei schon jenes absolute Kunstwerk; im Gegentheile: wenn auch z. B. Plato innerhalb seiner Grenzen und Mittel das Höchste in seiner Art erreicht hat, wenn moderne Denker in dieser Beziehung das Großartigste geleistet haben, so ist ein solches durchaus vollkommenes philosophisches Kunstwerk noch nicht vorhanden und wird auch wohl erst gegen das Ende der geistigen Entwickelung der Menschheit möglich sein. Denn die Philosophie ist weder dann ein nach allen Seiten hin vollendetes Kunstwerk, wenn sie noch nicht die Natur und

den Gemeingeist wirklich und in Wahrheit begriffen und von ihm aus alle Erscheinungen des Lebens geistig durchdrungen und bewältigt hat, noch so lange es ihr nicht gelungen ist, den allgemeinen Begriff, der ohnehin nicht allgemein sein kann, wenn er nicht zugleich allgemein gültig und verständlich ist, in schöner und eben damit auch allgemein verständlicher Form auszuprägen. Die Schönheit der Form verlangt aber vor allen Dingen, wie alle Kunst, Befreiung des Inhaltes und der Form von allem Zufälligen, Unwesentlichen, nur einem Einzelnen oder einer bestimmten Klasse von Individuen Angehörigen. Denn Inhalt und Form der Kunst müssen wie die Ideen des Gesammtbewußtseins jedem gebildeten Geiste verständlich und zugänglich sein. Wir können deßhalb auch nicht der Ansicht beipflichten, welche die Philosophie zum ausschließlichen Eigenthum Einzelner machen will und allgemeine Verständlichkeit, Klarheit und Reinheit des Ausdrucks als der Natur der Philosophie nicht entsprechend verschmäht. Der Inhalt des Geistes der Völker und Zeiten ist Gemeingut Aller; jeder vernünftige Menschengeist ist zum Begriffe desselben befähigt und berufen, und eine vollkommene Durchbildung des Begriffs zur höchsten Klarheit und Gediegenheit, zur schönsten Vollendung der Form bleibt die wesentlichste Bedingung seiner Allgemeinheit.

Demnach ist der christlichen Kunst noch eine weite Bahn eröffnet; eine reiche, große Entwickelung steht ihr bevor; sie ist ihrem Ziel noch nicht so nahe. Da sich aber der menschliche Geist des Höchsten fähig halten darf, so ist auch zu erwarten, daß die Kunst überhaupt und besonders die Kunst der Prosa dieses höchste Ziel, alle Erscheinungen mit dem christlichen Geiste zu durchdringen und alle Ideen des Lebens zu begreifen und in einem Kunstwerke zu vereinigen, wirklich erreichen werde, eine Erwar-

tung, die auch Schiller in dem Gedichte „die Künstler“ mit den Versen ausspricht:

„Die von dem Thon, dem Stein bescheiden aufgestiegen,
Die schöpferische Kunst, umschließt mit stillen Siegen
Des Geistes unermeß'nes Reich.
Was in des Wissens Land Entdecker nur ersiegen,
Entdecken sie, ersiegen sie für euch.
Der Schätze, die der Denker aufgehäufet,
Wird er in eurem Arm erst sich erfreuen,
Wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet,
Zum Kunstwerk wird geadelt sein,
Wenn er auf einen Hügel mit euch steiget,
Und seinem Auge sich, in mildem Abendschein,
Das malerische Thal — auf Einmal zeiget.
Je reicher ihr den schnellen Blick vergnüget,
Je höh're, schönre Ordnungen der Geist
In einem Zauberbund durchflieget,
In einem schwelgenden Genuß umkreist;
Je weiter sich Gedanken und Gefühle
Dem üppigeren Harmonienspiele,
Dem reichen Strom der Schönheit aufgethan —
Je schönre Glieder aus dem Weltenplan,
Die jetzt verstümmelt seine Schöpfung schänden,
Sieht er die hohen Formen dann vollenden;
Je schönre Räthsel treten aus der Nacht,
Je reicher wird die Welt, die er umschließet,
Je breiter strömt das Meer, mit dem er fließet,
Je schwächer wird des Schicksals blinde Macht,
Je höher streben seine Triebe,
Je kleiner wird er selbst, je größer seine Liebe.
So führt ihn, in verborgnem Lauf,
Durch immer reinre Formen, reinre Töne,
Durch immer höh're Höhe und immer schönre Schöne
Der Dichtung Blumenleiter still hinauf —
Zuletzt, am reifen Ziel der Zeiten,
Noch eine glückliche Begeisterung,
Des jüngsten Menschenalters Dichterschwung,
Und — in der Wahrheit Arme wird er gleiten.

Jede Kunst hat für ihren Inhalt die sachgemäße Form und ein geeignetes Material. Die realen Künste bringen ihre Anschauungen in Form der räumlichen Gestaltung zum Vorschein. Ihr gemeinsames Element ist der Raum, der Bildungsstoff, welchem sie die Idee einbilden, der räumliche Körper in seinen verschiedenen Dimensionen und in den Verhältnissen des Lichts und der Farbe. Von den idealen Künsten bewegt sich die Musik in dem Elemente des Tons oder des bestimmten, abgemessenen Klanges; die Poesie und Prosa in dem ihren Vorstellungen und Gedanken entsprechenden Elemente der Sprache. Wie sich nun die Künste dem Inhalt und Umfange nach zu einander verhalten, so auch in Rücksicht auf Form und Material.

Je allgemeiner und unbestimmter der Inhalt der Architektur, desto sinnlicher und schwerfälliger ist ihr Material. Wie sie nur den allgemeinen Charakter des Gesammtlebens ausprägt, so bedient sie sich auch noch der großen, schweren und groben Massen der Wirklichkeit als Material und beschränkt sich auf die Form der allgemeinen Gesetze des Maßes und der Ordnung. In dem Grad aber, als der Inhalt der Skulptur vom Allgemeinen zum individuellen geistigen Leben fortschreitet, nimmt auch die Schwerfälligkeit der Darstellung ab. Wenn sie auch ihren Inhalt noch in die Form körperlicher Gestalt bringt, so bildet sie doch bereits die Masse organischer, indem sie den Geist in leiblicher Gestalt als harmonisches Ganzes vor das Auge stellt. Wie aber die Malerei das Gesammt- und Einzelleben in seiner vollen Lebendigkeit und Geistigkeit zum Inhalte hat und daher die geistige Spitze der realen Künste bildet, so benutzt sie zu ihren Zwecken das flüchtigste und unkörperlichste Material des Raumes, Licht und Farbe, und beschränkt die räumlichen

Verhältnisse auf die bloße Fläche. Statt der realen Formen giebt sie nur den Schein derselben, indem sie das Leben der Natur und des Geistes bloß durch die Vielfältigkeit der Lichtverhältnisse und den Reichthum des Farbenspiels auf der Fläche des Bildes sichtbar macht.

Idealer Natur ist das Material der Musik und der redenden Kunst. Nicht in dem materiellen Stoffe selbst kommt hier das Geistige zur Darstellung, sondern in dem durch das innere Erzittern und Schwingen des Körpers erzeugten Klang in seiner bestimmten Figuration zu Tönen und Worten. Den unmittelbaren Bewegungen und Wallungen des Gemüths, welche den Stoff der Musik ausmachen, entspricht schon im Allgemeinen der aus dem Innern des erzitternden und schwingenden Körpers hervortönende Klang, in welchem sich das unsichtbare, innere Wesen der Materie offenbart. Wie nun in der Musik das künstlerische Selbstbewußtsein die Bewegung der Empfindungen mäßigt und ordnet, so gestaltet es auch den unbestimmten Klang zu dem zwar unarticulirten, aber doch in sich selbst bestimmten Ton, und die Töne zu einem dem innern Leben des Gemüthes adäquaten Organismus von Tönen und Tonverbindungen. Wie aber das Leben des Menschen in der Vorstellung und dem Gedanken seine höchste geistige Bestimmtheit erlangt, so findet es auch erst in dem Elemente des articulirten Tones, in der Sprache, deren sich die Poesie und Prosa bedienen, seine vollkommenste, angemessenste Gestalt. Indem sich so die redende Kunst des bestimmtesten und geistigsten Darstellungsmittels bemächtigt, erhebt sie sich über die engeren Gränzen der übrigen Künste, deren Inhalt und Umfang durch die Sinnlichkeit oder Unbestimmtheit des Materials beschränkt wird, und kann jeglichen Inhalt, welcher der Vorstellung und dem Gedanken angehört, in eben so bestimmter als idealer

Form aus dem Innern herausstellen. Daher sagt auch Nizami aus Gendsch, ein neupersischer Dichter des 12. Jahrhunderts, in diesem Sinne sehr bezeichnend für die hohe Bedeutung des Wortes:

Der erste Strich der ew'gen Feder,
Es war des Wortes erster Buchstab,
Der erste Schleier war das Wort,
Der erste Abglanz war das Wort.
Bis nicht das Wort erklang im Herzen,
Verband sich Leib und Seele nicht,
Des Ew'gen Feder erster Zug
Schloß mit dem Worte auf die Welt.

Bei gemeinschaftlicher Anwendung der in Worten und Sätzen sich darstellenden Rede zur Bezeichnung der Vorstellungen, Begriffe und Gedanken, liegt der Unterschied zwischen der Darstellungsweise der Poesie und der Prosa in der Wahl des Ausdrucks und der äußern Form der Rede. Da die Poesie allen geistigen Inhalt, auch die allgemeinsten Ideen stets in individueller Form an bestimmten Gestalten, Handlungen, Lebensbildern und Beispielen darstellt, so ist auch ihre Redeform individueller, begrenzter, concreter, sinnlicher und anschaulicher. Statt des abstracten, eigentlichen Ausdrucks der Begriffe wählt sie daher vorzugsweise uneigentliche, bildliche, symbolische Bezeichnungen, welche den Begriff nicht sowohl dem Verstand, als der Phantasie und dem Gefühle veranschaulichen. Anderntheils aber individualisirt sie ihren Inhalt dadurch, daß sie die Rede an einen Rhythmus bindet, der entweder, wie z. B. in der hebräischen Poesie, in einem innern Parallelismus der Gedanken, oder, wie bei den meisten andern Völkern, in einem äußern Parallelismus der Wortformen nach ihrem Zeitmaß oder Gleichklang

besteht. Die Prosa dagegen, welche in ihrem unendlichen Gebiet alle Erscheinungen und Beobachtungen, alle Ideen und Gesetze als solche zu ihrem Inhalte macht, drückt sich in der Form aus, welche diesem Inhalt am angemessensten ist, nämlich in vorherrschend sachgemäßer, verständiger, genereller Form und bedient sich deßhalb auch der ungebundenen oder prosaischen Rede. Diese Darstellungsweise ist aber, wenn sie vollkommen den geistigen Inhalt ausspricht, die vollendetste, reinste und geistigste Form, in welcher sich jener Inhalt in seiner vollen Tiefe und Ausdehnung, seiner ganzen Klarheit und Bestimmtheit am vollständigsten ausprägen läßt.

Innerhalb des in sich geschlossenen Systems der im Vorhergehenden charakterisirten sechs Künste kommen noch zwei unselbständigere Kunstzweige von untergeordneter Natur und geringerer Bedeutung in Betracht: die Orchestik oder Tanzkunst und die Mimik, in welchen sich vorübergehend der menschliche Körper unmittelbar selbst zum Kunstwerke macht. Der Skulptur und Malerei in mancher Beziehung nahe verwandt, treten sie vorzugsweise in Begleitung der Musik und der redenden Kunst auf, deren Form und Inhalt sie sich mehr oder minder anschließen. Auch unter sich sind sie nicht scharf und bestimmt von einander gesondert, weil ihnen im Allgemeinen Inhalt und Darstellungsmittel gemeinschaftlich sind. Beide drücken innere Zustände und Handlungen durch die körperlichen Organe, Formen und Bewegungen aus und werden oft in ein und derselben Darstellung mit einander verbunden. Den wesentlichen Gegenstand der Orchestik bildet der Tanz, in so weit er, aus einem freien, geistigen und physischen Bedürfniß entsprungen, in der selbstbewußten Hervorbringung willkürlicher Bewegungen besteht, welche einen Gemüthszustand begleiten. Er vereinigt eine man-

nichfaltige Reihe rhythmischer Bewegungen des Körpers, hauptsächlich der Füße, zu einem schönen Ganzen, welches die individuellen Gefühle, Neigungen, Situationen und Leidenschaften des Menschen, so wie den allgemeinen Charakter eines Volkes in anmuthiger, graziöser und würdiger oder auch wohl grotesker Form veranschaulicht, und so die harmonische Einheit zwischen leiblicher und psychischer Bewegung darstellt. Die mimische, d. h. nachahmende Kunst wird so genannt, weil sie Gemüthsbewegungen und Handlungen ausdrückt, welche dem Darstellenden nicht der Wirklichkeit nach eigen sind, sondern nur dem Wirklichen nachgeahmt oder vielmehr künstlerisch von ihm reproducirt werden. Sie veranschaulicht den ganzen Wechsel geistiger Zustände und vor Allem auch äußere Situationen und Handlungen, theils unvollkommen als Pantomimik durch die bloße Bewegung der Stellungen, Mienen und Geberden; theils vollkommen als poetische und prosaische Mimik durch die Verbindung der körperlichen Bewegung oder Action mit dem mündlichen Vortrag. Während sich nun die äußeren Bewegungen in der Tanzkunst vornehmlich auf die Stellungen der Glieder, in der Pantomime auf Spiel und Ausdruck der Mienen und Geberden beziehen, wird in der eigentlichen Mimik, welche poetische und prosaische Kunstwerke durch äußere Darstellung versinnlicht, der schöne Ausdruck und die Bewegung der Stimme und des Vortrags zur Hauptsache.

b. Der Entwickelungsgang der Künste wird im Allgemeinen durch die Entwickelung des individuellen und nationellen Geistes bedingt. Da die Kunst erst aus dem Trieb hervorgeht, die Idee des Gemeingeistes selbst und das durch sie modificirte Leben wiederschaffend darzustellen, so wird die Entfaltung und Durchbildung dieser

Idee zur eigentlichen Entwickelung der Kunst vorausgesetzt. Sobald die religiöse Anschauung im Bewußtsein der Menschen erwacht ist, tritt zwar schon das Bedürfniß hervor, dieselbe in mannichfaltiger Weise vorzustellen. Wir finden bereits auf dieser Stufe der Unmittelbarkeit in der Regel Lieder und symbolische Darstellungen verschiedener Art, welche sich an den religiösen Cultus anschließen; einzelne Rednertalente sprechen sich in unmittelbarer Begeisterung mit Gewandtheit und Kraft, mit Gefühl und Verstand über die Interessen des Lebens aus; man sucht schon die schweren Massen der Natur, den Stein, den Fels und Wald zur Wohnung für den Gott oder zum Götterbilde zu gestalten und verbindet mit jenen Liedern einen rohen, einfachen Gesang und den Klang der Naturkörper als ursprünglichste und natürlichste Musik. Solche Versuche des unmittelbaren Volksgeistes, einen Ausdruck für die Idee zu finden, sind jedoch natürlich bloße Vorstufen der Kunst, theils in Folge des Widerstandes, welchen die äußeren Darstellungsmittel diesem Streben entgegensetzen, theils wegen mangelnder Klarheit und Sicherheit des Bewußtseins und der Phantasie. Sie sind daher meist nur symbolischer Art, deuten die Idee in einem bildlichen Zeichen an, ohne sie vollständig auszudrücken.

Erst wenn die Idee des Gemeingeistes alle Richtungen des Lebens beseelt und nach sich gebildet hat, so daß sie der Mensch im Leben verwirklicht anschaut, kann er zum Verständniß ihres Wesens gelangen und sie in angemessener Form darstellen. Aber auch dann begreift er nur eine Stufe des Lebens nach der andern; zuerst die Erscheinungen der Außenwelt, welche den nächsten Gegenstand der Beobachtung bilden, die Gestalten der Natur und die Aeußerungen des Gemeingeistes in Kirche, Staat und geselligem Verkehr, die Verhältnisse, Schicksale und Hand-

lungen der Nation. Dann wendet sich der Geist nach innen und erhebt sich zum Verständniß des individuellen Lebens. Lange hat er das Wesen der objectiven Wirklichkeit erfaßt, ehe er sich selbst erkannt. Wenn er nun beide Seiten des Lebens beobachtet und ihrem Grund und Wesen nach verstanden hat, bringt er beide in Verbindung und findet ihre wechselseitige Durchdringung. Daher entwickeln sich nun auch die Künste in drei Stufen. Zuerst kommen die Kunstzweige zur Blüthe, welche das objective Leben darstellen: Epos und Geschichtschreibung, Architektur und Kirchenmusik; dann folgen die, welche das individuelle Leben veranschaulichen: die Lyrik und die Kunst der Beredsamkeit, die Skulptur und in der Musik die Monodie oder der Gesang einer Stimme mit harmonischer Begleitung, und zuletzt gelangt das Drama, die Malerei; der dramatische Styl in der Musik und die Philosophie zur künstlerischen Reife.

In diesem Stufengange ist es nun die Poesie, welche gewöhnlich am frühesten als wahrhafte Kunst hervortritt. Die Bestrebungen, Thaten und Leiden der Nation interessiren und begeistern den Menschen zuerst und erzeugen das Bedürfniß, sie im Gedichte zu erneuern und, während sie im Leben untergehen, im poetischen Kunstwerke zu verewigen. Auch ist das Bildungselement der Poesie, die Sprache, das nächste und unmittelbarste; es leistet den geringsten Widerstand, ja der Geist fühlt von Natur den Drang in sich, den geistigen Inhalt seiner Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken durch Worte zu bestimmen. Also ist die epische Poesie in der Regel die erste eigentliche Kunst eines Volkes, und als der poetische Ausdruck des Gesammtlebens gewöhnlich aus dem dichterischen Geiste der ganzen Nation hervorgegangen und durch die gemeinsame Theilnahme Aller unmittelbar durch das Volk,

nicht künstlich durch einzelne bestimmte Dichter hervorgebracht. Weiterhin wird das Wesen der innern Welt des Gemüthes erkannt und durch die lyrische Poesie in künstlerischer Gestalt ausgeprägt. Hat sich nun jede der beiden Seiten des Lebens ihrer eigenthümlichen Bedeutung nach in der Kunst entfaltet, so wird zuletzt auch der wahre Zusammenhang beider mit Bewußtsein aufgenommen, das äußere Leben als aus dem innern entspringend angeschaut und von der dramatischen Poesie dargestellt, in welcher das Gesammt- und Einzelleben in höherer Einheit zusammen sind.

Erst nach dem Vorgange der Poesie beginnt die Prosa sich kunstmäßig zu entwickeln. Der prosaische Ausdruck als der natürliche und sachgemäßeste scheint zwar der leichteste zu sein. Dies ist jedoch nicht schlechthin der Fall. Es ist schwerer, das Wesen einer Sache in einem allgemeinen Gedanken zusammenzufassen, als eine bestimmte Vorstellung, ein individuelles Bild derselben zu entwerfen. Deßhalb ist es leichter, den geistigen Inhalt in individueller poetischer, als in allgemeiner prosaischer Form darzustellen. Hieraus erklärt sich auch, wie es kommt, daß manche Menschen, die sich in der Unterhaltung recht gut ausdrücken, darum doch keinen schönen Brief schreiben können, der nur die Stelle einer mündlichen Unterredung vertreten soll, und daß sich viele gesprächsweise so gerne des Ausdruckes „zum Beispiel" bedienen, also statt des allgemeinen Satzes lieber einen bestimmten Fall anführen, wie es auch die Poesie thut. Unter den Gattungen der Prosa steht aber, aus denselben Gründen wie bei der Poesie, die Historiographie vor der Kunst der Beredsamkeit, und diese vor der schönen philosophischen Darstellung.

An die Blüthe der epischen Poesie schließt sich ge-

wöhnlich der Anfang der bildenden Kunst. Wenn die künstlerische Phantasie des Volkes durch die Poesie gehoben und gestärkt, in der Auffassung der harmonischen Verhältnisse des Natur- und Geisteslebens geübt ist, kann sie sich auch an der Bearbeitung der materiellen Stoffe zur Darstellung geistiger Formen versuchen. Zunächst findet dann der Volksgeist in der Architektur seinen Ausdruck. Ist das Bewußtsein vom Allgemeinen zum Begriffe des Besonderen und Individuellen fortgeschritten und durch die fortgesetzte Behandlung des schweren Stoffes die Technik weiter gebildet, so folgt die der Lyrik verwandte Skulptur. Nach ihr kommt endlich die Malerei, in welcher die Kunst sich bereits über die Masse des vollen räumlichen Körpers, den sie zum bloßen Scheine herabsetzt, erhebt und den lebendigen Zusammenhang des individuellen Gegenstandes mit seinen geistigen und natürlichen Umgebungen in ähnlicher Weise erfaßt, wie es in der dramatischen Poesie der Fall ist.

Ist einmal der Mensch über die Unmittelbarkeit des Naturlauts der Empfindungen hinausgegangen und zur Bestimmtheit des sprachlichen Ausdruckes gelangt, so kehrt er nicht leicht wieder zu diesem Elemente zurück, und entdeckt erst spät den im Naturklange tief verborgenen Schatz von Tönen. Erst spät findet er die abstracten Gesetze, durch welche der Klang befähigt wird, eine reiche Welt von Gefühlen und Anschauungen zu bezeichnen. Daher tritt die Musik zuletzt als eigentliche Kunst in die Entwickelung der Künste ein. Sie beginnt mit der kirchlichen Musik, welche als der Ausdruck des Gemeingeistes und der objectiven religiösen Grundanschauung und in der großartigen Einfachheit und Maßhaltigkeit ihrer Formen dem Epos und der Architektur entspricht. Danach entwickelt sich die Musik des Liedes, die Monodie und Me-

lodie, und zuletzt erhebt sich aus Recitativ und Concert der dramatische Styl und die völlige Ausbildung einer reichen Instrumentalmusik.

Diese vollständige Ausbreitung des gesammten Kunstgebietes und die höchste allseitige Vollendung einer jeden ihm angehörigen Kunst kann indessen nur da Statt finden, wo sich der Nationalgeist durch alle Stufen einer organischen Entfaltung hin bewegt. Die geistige Entwickelung eines Volkes oder Völkerkreises hebt immer mit dem Allgemeinen, Objectiven, Aeußern und Entfernteren an und gelangt dann, immer engere Grenzen ziehend, zum Individuellen, Subjectiven, Innern und Nähern. Deßhalb herrscht bei allen Völkern zuerst der Gemeingeist in den Formen der Kirche, des Staates und der Sitte als strenges und äußerliches Gesetz, dem sich die Individuen unbedingt und demüthig unterordnen. Je mehr aber bei zunehmender Bildung die Einzelnen zum Selbstbewußtsein ihres individuellen Werthes, ihrer subjectiven geistigen Bedeutung und persönlichen Berechtigung gelangen, desto mehr machen sie sich und ihre geistigen und materiellen Forderungen und Interessen geltend. An die Stelle der objectiven Gesetzlichkeit tritt das Streben nach individueller Freiheit in allen Gebieten des Lebens und schreitet selbst bis zur höchsten Willkür und Selbstsucht fort, welche die politische, kirchliche und sittliche Gemeinschaft trennen. Wenn aber auf diese Weise die geistigen Elemente des objectiven und subjectiven Lebens ganz zur Erscheinung gekommen sind und jede der beiden Seiten für sich zu voller Selbständigkeit und Geltung gelangt ist, wenn namentlich die Individuen, sich mehr oder weniger vom Ganzen ablösend und dieses selbst dadurch zersetzend, die höchste Stufe des Selbstbewußtseins und der persönlichen Freiheit erreicht haben, dann müssen beide wieder in Wechselwirkung treten, sich

gegenseitig durchdringen und zu einem freien harmonischen Ganzen vereinigen.

Wenn aber die religiöse Idee, welche den Gemeingeist bildet und die Grundlage des kirchlichen, politischen und socialen Lebens ausmacht, eine unvollkommene ist, so wird auch die Nation, welche dieser Geist beseelt, sich nicht durch alle diese Stadien hin entwickeln, sondern auf derjenigen stehen bleiben oder selbst untergehen, welche ihrem Gemeingeiste entspricht. So stagnirt der Orient auf der ersten Stufe des Nationallebens. Daher wurden dort nicht einmal Skulptur und Lyrik, geschweige denn Drama, Malerei, Musik und Philosophie in kunstgemäßer Weise durchgebildet. Griechenland und Rom machten nur die beiden ersten Stadien durch; namentlich konnte Griechenland nicht zur höchsten Stufe des Volkslebens aufsteigen, weil ihm die Idee der Ewigkeit des individuellen Geistes und der höhern Einheit des allgemeinen und individuellen Lebens, die Idee der überirdischen Einheit verschlossen blieb. Daher brachten es auch die Griechen nur zu schönen Anfängen, aber nicht zur völligen Ausbildung des Dramas, der Malerei, der Musik und Philosophie. Dagegen finden wir jene drei Entwickelungsstadien im christlich-germanischen Völkerleben und können deßhalb auch hier erst die vollkommenste Entfaltung aller Künste erwarten.

Die großen Gegensätze, welche das Mittelalter und die neuere Zeit von einander scheiden, bezeichnen die beiden ersten Stufen des christlichen Lebens. Das Mittelalter ist die Zeit der Unmittelbarkeit, der Herrschaft des Gemeingeistes, welcher den Einzelnen zwar nicht wie in Griechenland als mechanischen, werth- und willenlosen Theil, sondern als werthvolles und berechtigtes Organ des Ganzen betrachtet, aber doch rücksichtslos an das Gesetz der Gemeinschaft fesselt. Die neuere Zeit

dagegen ist die Periode der Reflexion und geistigen Vermittelung, die freudenlose Zeit des reformatorischen und revolutionären Strebens, der Auflehnung der Individuen gegen die Macht des Bestehenden, der atomistischen Auflockerung und Auflösung des allgemeinen Verbandes in Kirche, Staat und geselligem Verkehr, kurz die Epoche der Befreiung der individuellen Ansichten, Interessen und Bestrebungen, der Willkür und des Egoismus, des Sekten- und Parteigeistes, der allgemeinen Zersplitterung in das Einzelleben.

Weil nun die christliche Idee eine ewig bleibende und in sich vollendete ist, so blüht auch das christliche Völkerleben und mit ihm die christliche Kunst der dritten und höchsten Stufe geistiger Entwickelung entgegen. Wenn die Durchdringung des christlichen Gemeingeistes und seiner Formen durch den individuellen Geist und sein Wissen und Wollen erfolgt ist, dann treten beide in Wechselwirkung und das rechte Verhältniß zu einander und versöhnen sich zu einer vollkommenen, harmonischen Einheit. Die Formen des Lebens tragen dann wieder das Gepräge des Gemeingeistes, aber des Gemeingeistes, wie er durch den individuellen Geist zur Freiheit gelangt ist, einer Freiheit und Geistigkeit, welche sich allen Beziehungen und Aeußerungen des Lebens mittheilen wird. Der Einzelne wird nicht mehr gebunden unmittelbar und unbewußt im Ganzen dahin leben und sich nur willenlos und gezwungen demselben fügen, sondern wie sich das Epos und die Lyrik im Drama zu einem höhern Ganzen vereinigen, wie die Malerei die schönsten Vorzüge und Eigenthümlichkeiten der Architektur und Plastik harmonisch verbindet, so werden sich die individuellen Geister mit dem allgemeinen Gesetze zu einer neuen und schönern Einheit zusammenschließen. Sie bemächtigen sich mit Freiheit der Idee des

Gemeingeiſtes und erheben ſie von Neuem, nun nicht mehr aus unbewußtem Drange oder gezwungen, ſondern aus freiem Willen und ſelbſtbewußt als die allgemein anerkannte Wahrheit zur höchſten geiſtigen Macht, zum objectiven Geſetze alles ſubjectiven Lebens, und freuen ſich dann lebend und wirkend auf dem Boden eines freien gemeinſamen Nationallebens. Dieſes ſelbſt aber wird, durch die Geiſtigkeit der Individuen erfüllt und Alle mit dem Band einer Idee umfaſſend, das unendliche Bild einer in ſich harmoniſch gegliederten, vollendeten Welt darſtellen.

Inhalts-Verzeichniß.

Einleitung.

Seite

Begriff und Eintheilung der gesammten Kunstwissenschaft oder Aesthetik im weiteren Sinne 7
Eintheilung der Kunstphilosophie oder der Aesthetik im engeren Sinne 9
Ableitung des Begriffs der Schönheit und der Kunst aus der religiösen Idee oder dem Gemeingeiste 13
Das Unendlich-Schöne 16
Das Endlich-Schöne und Häßliche 18
Begriff und Form des Kunstschönen 19
Inhalt des Kunstschönen 27
Der Begriff des Endlich-Schönen nach seiner Entstehung, seinem Verhältnisse zu dem des Unendlich-Schönen und dem Maßstabe seiner Beurtheilung 33

Erstes Kapitel.

Das Endlich-Schöne in der objectiven Wirklichkeit 39

A. Das Geistig-Schöne.

a. Der Begriff des Geistig-Schönen im Allgemeinen . . . 40
b. Das Naive, Edle, Heroische und Sentimentale 49
c. Das Erhabene und Komische 82
d. Die Form des Geistig-Schönen in seiner äußeren Erscheinung 119

B. Das Naturschöne.

a. Der Begriff des Naturschönen im Allgemeinen . . . 133
b. Einheit und Mannichfaltigkeit in der Natur 139
c. Die Natur mit dem Scheine des Geistig-Schönen . . 142

Zweites Kapitel.

Seite

Das Endlich-Schöne in dem subjectiven Geist 151

A. Das Schöne in der menschlichen Phantasie an sich.

a. Die Fähigkeiten und das Maß der Phantasie 153

b. Die durch den geistigen Standpunkt des Subjects bedingten Stufen der Phantasie 158

c. Die Befähigung des Subjects zum künstlerischen Bilden oder das Wesen des Künstlers 161

B. Das Schöne in der Phantasie der Völker. (Allgemeine Kunstgeschichte.)

a. Die Kunstidee der monotheistischen Völker des Orients . 173

b. Die der polytheistischen Völker, der Aegypter, Griechen und Römer 220

c. Die christliche oder romantische Kunst 241

Drittes Kapitel.

Das Kunstschöne 268

A. Das Wesen der Kunst und des Kunstwerks.

a. Das künstlerische Bilden 269

b. Das Wesen des Kunstwerks 277

B. Eintheilung der Kunst in das System der Künste.

a. Eintheilung der Künste 285

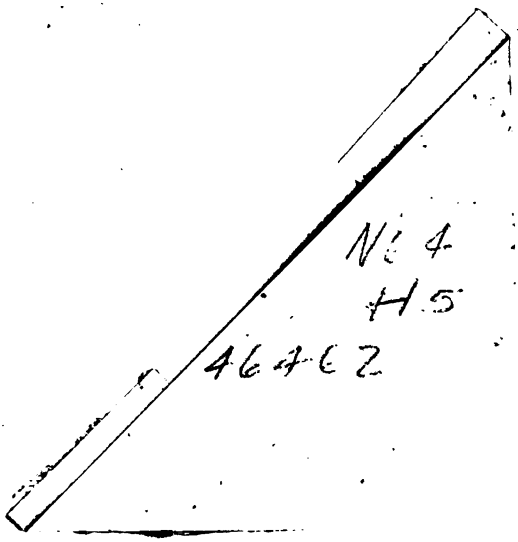
b. Entwickelungsgang derselben 304

Druckfehler.

Wegen der Entfernung des Druckorts konnte der Verfasser die Correctur nicht selbst besorgen. Der Leser wird daher gebeten, nachstehende Druckfehler gütigst zu verbessern und unwesentlichere Versehen entschuldigen zu wollen.

Seite 15 Zeile 9 von oben statt gemessenen lies angemessenen.
„ 33 „ 14 v. o. st. ist namlich der l. ist der.
„ 36 „ 10 von unten st. wieder l. wird er.
„ 42 „ 17 v. o. st. lieblichen l. leiblichen.
„ 51 „ 3 v. u. st. entstehenden l. entgegenstehenden.
„ 79 „ 5 v. o. st. nun l. nur.
„ 88 „ 11 v. u. st. Aeschylos l. Aeschylus.
„ 95 „ 15 v. o. st. größeren l. von größerer.
„ 95 „ 18 v. o. st. wie l. wenn.
„ 97 „ 1 v. u. st. verbannt l. verbeut.
„ 100 „ 12 v. o. st. umgebenden als l. umgebenden Gestalten als.
„ 105 „ 3 v. u. st. beührt l. berührt.
„ 108 „ 10 v. o. st. Wie l. Wenn.
„ 110 „ 10 v. o. st. zu l. z. B.
„ 110 „ 12 v. o. st. Stüpel l. Rüpel.
„ 121 „ 13 v. o. st. tragisch l. tropisch.
„ 126 „ 5 v. o. st. hinter Antlitze setze d. Komma hinter willkürliche.
„ 127 „ 17 v. o. st. der unabsichtlichen l. den unabsichtlichen.
„ 152 „ 3 v. u. st. politheistischen l. polytheistischen.
„ 161 „ 1 v. o. st. stellungsmittel l. Darstellungsmittel.
„ 164 „ 15 v. u. st. eigentliche l. eigenthümliche.
„ 170 „ 5 v. u. st. uns l. aus.
„ 191 „ 8 v. u. st. Soffsen l. Sofis.
„ 194 „ 10 v. u. st. Es l. Er.
„ 203 „ 5 v. o. st. Dieser l. Diesen.
„ 213 „ 2 v. u. st. Ferhd l. Ferid.
„ 214 „ 2 v. u. st. als mir l. mir als.
„ 220 „ 7 v. u. vor Die polytheistischen fehlt d.

Seite 221 Zeile 4 v. u. st. von l. vor.
„ 236 „ 17 v. o. st. eben l. aber.
„ 237 „ 2 v. u. st. demnach l. dennoch.
„ 238 „ 7 u. 8 v. o. st. in den Grenzen l. in dem Ganzen.
„ 238 „ 14 v. o. st. der l. den.
„ 238 „ 5 v. u. st. und starre l. unter starre.
„ 246 „ 13 v. u. st. nicht hinsichtlich l. nicht immer hinsichtlich.
„ 247 „ 1 v. o. st. einem l. zu einem.
„ 247 „ 7 v. u. st. nur l. nun.
„ 247 „ 5 v. u. st. vor l. von.
„ 253 „ 10 v. u. st. das l. der.
„ 255 „ 3 v. o. st. Kampf l. Der Kampf.
„ 255 „ 7 v. o. st. Anspannung l. Die Anspannung.
„ 273 „ 12 v. u. st. auch des Allgemeinen l. auf das Allgemeine.
„ 284 „ 9 v. o. st. verwebten l. gewebten.
„ 294 „ 11 v. o. st. allgemeine Idee l. allgemeine Ideen.
„ 296 „ 11 v. o. st. idee l. ideen.
„ 297 „ 14 v. o. st. wie l. wenn.
„ 299 „ 6 v. u. st. Höhe l. Höhn.
„ 301 „ 5 v. u. st. Gränzen l. Grenzen.
„ 306 „ 4 v. o. st. erkannt l. erkennt.
„ 306 „ 16 v. o. st. Semikolon hinter Malerei setze Komma, und so mehrmals.
„ 307 „ 7 v. o. st. mit l. in's.

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

YC116541